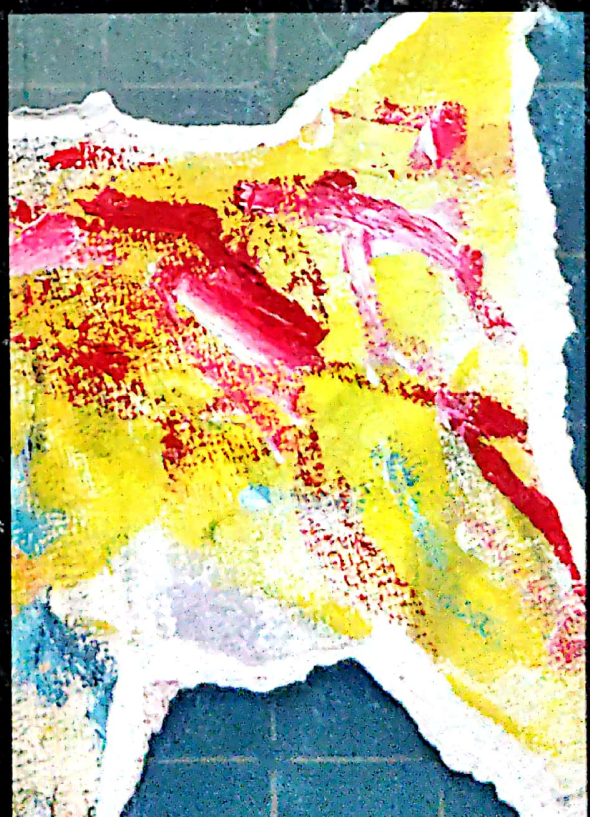
STEVEN CONNOR

CULTURA POSTMODERNĂ

O INTRODUCERE ÎN TEORIILE CONTEMPORANE



major

EDITURA MERIDIANE

Scanned with OKEN Scanner

colecția major

STEVEN CONNOR

CULTURA POSTMODERNĂ

O INTRODUCERE ÎN TEORIILE CONTEMPORANE

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

STEVEN CONNOR
Postmodernist Culture
An Introduction to Theories of the Contemporary
Second edition, Blackwell Publishers Ltd

© Steven Connor, 1989, 1997
ISBN 0-631-20052-5

© Editura Meridiane, 1999
pentru prezenta ediție românească
ISBN 973-33-0374-7

STEVEN CONNOR

CULTURA POSTMODERNĂ

O INTRODUCERE ÎN TEORIILE CONTEMPORANE

Traducere din limba engleză
de
MIHAELA ONIGA

EDITURA MERIDIANE
București, 1999

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

Prefață la ediția a doua

Când am început să scriu în anul 1987 *Postmodernist Culture*, postmodernismul părea a fi cel mai bine înțeles ca o simultaneitate complexă, o coincidență a diferitelor direcții de dezvoltare din arhitectură, artă, literatură, film, cultură populară și așa mai departe. Mă regăseam în situația în care încercam să realizez un fel de ghid pentru diferite genuri de postmodernism care au fost identificate în diferite arte și zone ale practicii culturale. În acel moment, părea să aibă sens o împărțire a cărții în funcție de disciplinele care au cunoscut sau cunoșteau propriile forme specifice de depășire a modernismului sau ceea ce, cu alte cuvinte, înseamnă, de obicei, *propriul* lor modernism.

În același timp, era deja evident că în străinătate exista un alt gen de postmodernism, care impunea o cu totul altă interpretare. Așa cum remarc la începutul capitolului „Spectacolul postmodern", diagnosticul de postmodern a circulat prin sfere culturale care, foarte posibil, nu au trecut prin nici o fază modernistă bine definită, cum se întâmplă, de pildă, cu televiziunea, muzica rock și cultura digitală. De la publicarea, în anul 1989, a primei ediții a acestei cărți, cea mai remarcabilă schimbare care a avut loc a fost cucerirea primului tip, să-l numim genealogic, de postmodernism de către varietățile a ceea ce s-ar putea numi cel de-al doilea tip de postmodernism, cel analogic. Cultura mondială pe care mi s-a întâmplat în altă parte să o caracterizez drept o „cultură a întreruperilor"[1], în care diferitele forme artistice și culturale se inter-

sectează și se combină dezordonat, funcționează pentru a susține și multiplica afinități de toate genurile, precum și pentru a consolida și accelera circulația și rotația limbajelor teoretice ale postmodernismului. Din ce în ce mai mult, sferele disciplinare au preferat să-și definească propriile regimuri postmoderne în raport cu cele predominante în alte domenii, refuzându-și referința la propriile lor istorii. Dacă nu ar exista cercetarea care să specifice exact ceea ce sunt, această generalizare a „mărului discordiei" ar putea fi prezentată ca încă o manifestare de aplatizare contemporană a conștiinței istorice; sprijinul disciplinar acordat altor genuri de postmodernism pare să fi împins multe dintre disciplinele particulare spre reînceperea investigării propriilor genealogii. Consider, de exemplu, că acesta este cazul dezvoltării teoriilor postmodernismului în domeniul dreptului și dansului, așa cum sunt ele tratate în noile capitole ale prezentei ediții.

Această deplasare de la postmodernismul genealogic spre cel analogic este semnalată destul de clar de standardizarea ortografierii cuvântului „post". Cartea lui Sally Banes publicată în 1980, *Terpsichore in Sneakers*, se referă în subtitlu la *„Post-Modern Dance"*, cuvântul „modern" scris cu cratimă și scrierea cu majuscule atrăgând atenția asupra unei narațiuni tipic definitorii pentru hiatusul și tranziția dintre diferitele faze din istoria dansului[2]. Postmodernismul culegerii mai recente de eseuri scrise de Sally Banes despre dans, *Writing Dancing in the Age of Postmodernism*[3], reprezintă un context cultural mai general în care penetranța și separarea de trecutul particular sunt semnalate de eliminarea cratimei care atrage atenția în mijlocul cuvântului „Post-Modern", precum și a scrierii stângaci-infatuate cu majuscule. „Post-Modern", „Post-Modernism" și „Post-Modernitate" presupun o sincopă și o evoluție întreruptă; „postmodern", „postmodernism" și „postmodernitate" sugerează sinteză, simultaneitate și coerență. În cea de-a doua carte a lui Sally Banes, reinterpretarea dansului, atât în cadrul scrierii despre dans, cât și a dansului însuși, nu mai provine din interiorul dansului, nu mai este o întrebare pe care acesta și-o pune despre sine. Mai curând, derivă din și este impulsionată de probleme mai generale privind relațiile dintre orice artă și istoria ei, relații caracterizate nu numai de schimburile reciproce mai rapide dintre interpretare în diferite arte și reflecțiile interpretative asupra acestei interpretări, ci și de o sincronizare, din ce în ce mai fin reglată, a

Scanned with OKEN Scanner

contratimpilor și nepotrivirilor cronologice dintre diferitele arte și istoriile lor.

Un alt efect al acestei deplasări de la genealogic spre analogic a constat în multiplicarea și accelerarea acelor luping-uri pe care la sfârșitul primului capitol le-am descris ca pe o „percluzie"* în relațiile dintre teorie și obiectele ei. De fapt, ultimul deceniu a fost martorul unei mutații remarcabile în însăși accepția termenilor de „postmodern" și „postmodernist" care, acum, desemnează nu atât genurile unui posibil obiect artistic și cultural al unei teorii anume, cât despre ce fel de teorie este vorba. Așa cum a demonstrat Hans Bertens în excelentul său studiu intitulat *The Idea of the Postmodern*, apărut în 1995, „momentul" adimensional, în mișcare, al desprinderii și problemei postmodernismului s-a prelungit într-o istorie substanțială[4]. Postmodernismul nu este atât o ipoteză despre lume percepută ca o disciplină sau, în anumite cercuri, aproape un sinonim pentru alegerea unei cariere în sine. El a devenit numele dat reflexivității noastre intense și nediminuabile, dar, în egală măsură, și maniera în care reflectăm asupra acestei reflexivități (și, cu entuziasm, așa mai departe).

Când am scris *Postmodernist Culture* am intenționat să ofer un remediu parțial confuziei încercând să stabilesc și să prezint formele principale de postmodernism. Ceea ce înțeleg, acum, este faptul că, în sine, cartea nu putea decât să susțină modelul fix, sincronic, al comensurabilității postmoderne. Probabil cea mai ironică dovadă a cooperării dintre uniformitate și diferență, dintre direcțiile postmoderne de disociere, subminare și dispersare și impulsul postmodern spre capturare sinoptică, o constituie proliferarea, în ultimii ani, a culegerilor, antologiilor, investigațiilor, lexicoanelor și *vade mecum*-urilor postmoderne de toate genurile, printre care, desigur, se înscrie ca exemplu și cartea de față. Revederea, regândirea și extinderea studiului *Postmodernist Culture* sunt inițiate în contextul *supracoerenței* proeminente a conceptului de postmodern. Dezbaterile esențial noi, incluse în această ediție, au scopul nu numai de a aduce cartea la zi – prin analiza unor dezvoltări practice și teoretice mai noi în domeniul dreptului, dansului, muzicii, studiilor culturale, culturii generate de cibernetică, al geografiei și al gândirii ecologice, precum și prin

* Includere în exces (N. tr.).

Scanned with OKEN Scanner

reflecțiile mai recente ale unor gânditori ca Jean-François Lyotard și Fredric Jameson – ci, de asemenea, lucru pe care de-abia acum încep să-l înțeleg, de a oferi câteva materiale și ocazii pentru abordarea acestei supracoerențe.

Note

1. Steven CONNOR, „Reading: The *Contretemps*", *Strategies of Reading: Dickens and After. Yearbook of English Studies*, 26, 1996, pp. 246-248.

2. Sally BANES, *Terpsichore in Sneakers: Post-Modern Dance*, Boston, Houghton Mifflin, 1980.

3. Sally BANES, *Writing Dancing in the Age of Postmodernism*, Hanover, NH, Wesleyan University Press/University Press of New England, 1994.

4. Hans BERTENS, *The Idea of the Postmodern: A History*, London, Routledge, 1995.

Scanned with OKEN Scanner

Mulțumiri

O parte din capitolul 5 a apărut într-o formă ușor modificată în *New Formations* 3 (1987), iar o parte din capitolul 3 și partea finală a capitolului 9 au fost publicate, formând un capitol în *Ethics and Aesthetics: The Moral Turn of Postmodernism*, editori Gerhard Hoffman și Alfred Hornung, (Heidelberg, Universitätsverlag C. Winter, 1986). Sunt recunoscător pentru că mi s-a permis să reproduc acest material aici.

Unul dintre motivele pentru care am fost convins cu ușurință să revizuiesc și să extind conținutul acestei cărți pentru ediția a doua constă în faptul că am senzația că am aflat mult mai mult despre subiectul ei după ce am scris-o decât am știut vreodată înainte. Aceasta se datorează, în mare măsură, generozității și influenței celor cu care am discutat dificultățile și exuberanța fenomenului postmodern în, aproximativ, ultimul deceniu. Printre aceștia se numără Andrew Benjamin, Hans Bertens, Christopher Butler, Jim Collins, Barry Curtis, Theo D'Haen, Thomas Docherty, Costas Douzinas, Andrew Gibson, Peter Goodrich, Ihab Hassan, Charles Jencks, Christopher Norris și Lisa Tickner și, colegii mei, Isobel Armstrong, John Kraniauskas, Roger Luckhurst, Laura Marcus, Mpalive Msiska și Carol Watts.

Scanned with OKEN Scanner

PARTEA I

Context

Scanned with OKEN Scanner

1

Postmodernismul și academia

Dificultățile întâmpinate în înțelegerea lumii contemporane sunt bine cunoscute. Cunoașterea, se susține frecvent, nu poate fi dobândită și savurată decât dacă se referă la ceva ce este, într-un anumit sens, epuizat și scos din circulație. Pretenția de a înțelege contemporaneitatea este, de aceea, adeseori, percepută ca un soi de violență conceptuală, ca o imobilizare de energii fluide și amorfe ale absolut necesarului (dar insuficientului) *acum* din prezent într-o formă care poate fi înțeleasă și exprimată verbal grație deciziilor fundamentale și irevocabile ale selecției critice. Această formulare se sprijină pe accepțiunea separării inerente a experienței de cunoaștere, o opinie conform căreia în momentul în care trăim o experiență nu o putem înțelege decât parțial, iar atunci când încercăm să o înțelegem, de fapt, nu o mai trăim cu adevărat. Urmând acest model, cunoașterea ar fi condamnată să apară întotdeauna prea târziu în spectacolul oferit de experiență.

Multe dintre studiile critice și teoretice în domeniul filozofiei și științelor sociale, apărute în aproximativ ultimii douăzeci de ani, ne îndreptățesc să avem rezerve în privința acestei separări, să ne întrebăm dacă nu cumva cunoașterea și experiența nu ar putea fi înglobate într-un tot organic mult mai complex. S-ar putea ca experiența să fie întotdeauna dacă nu într-adevăr determinată, atunci cel puțin interpretată în prealabil de diferitele structuri de înțelegere și interpretare care sunt valabile la un moment dat în anumite societăți sau în diferite compartimente ale acestora. De

Scanned with OKEN Scanner

fapt, însăși relația în care se consideră că se află experiența și cunoașterea ar putea fi, în egală măsură, un reflex al unor astfel de structuri de înțelegere și cunoaștere. Din aceasta ar decurge că modul actual în care înțelegem opoziția dintre experiență și cunoaștere, ca, de exemplu, o opoziție între efemer și permanență, își are originea și dezvoltarea în timp în anumite structuri ale cunoașterii.

Această semnificație particulară a hiatusului dintre experiență și cunoaștere apare sau, cel puțin, atinge un punct de maximă importanță în unele dintre textele mișcării culturale și filozofice cunoscute sub numele de modernism. Principiul unei tensiuni aparent irevocabile între felul în care ființa umană simte că trăiește și modalitățile folosite pentru redarea acestei senzații se regăsește afirmat și subliniat la Baudelaire care reclama o artă capabilă să surprindă scurgerea timpului fără a-i violenta trecerea efemeră, la Walter Pater care îndemna la captarea momentelor de intensitate din curgerea neîncetată a lucrurilor, la Henri Bergson care convingea o generație de necesitatea unor reprezentări care să nu spațializeze fals fluxul pur temporal al conștiinței și la Virginia Woolf, aflată în căutarea unei arte care să consemneze intensitatea trăirilor interioare în condițiile impuse chiar de acestea[1].

Pe baza acestor motive, perioada modernistă este creditată frecvent cu descoperirea sau redescoperirea acelor intensități reale ale experienței care au fost mult prea mult timp ascunse sau distorsionate de false structuri ale gândirii. Oare nu este posibil ca exact această redescoperire a „experienței" să fie rezultatul unei reorganizări a categoriilor și relațiilor, să fie, cu alte cuvinte, un produs al unui anumit tip de cunoaștere? Dacă așa stau lucrurile, istoricul care operează cu astfel de concepte trebuie să-și asume o responsabilitate ceva mai mare. De acum înainte, modernismul trebuie să fie înțeles nu numai în termenii modului în care se trăiește pe sine, dar și în termenii propriilor sale modalități de a se gândi pe sine – maniera în care își *gândește* trăirile interioare.

De fapt, dacă o cale de a caracteriza cultura modernă (și modernitatea în general) este legată de descoperirea experienței, atunci o altă cale ar fi definirea ei ca momentul în care conștiința invadează experiența. Dacă sensibilitatea modernă se caracterizează prin perceperea unei disjuncții semnificative și dureroase între experiență și conștiință, precum și prin dorința de a completa conștiința

Scanned with OKEN Scanner

rațională cu intensitatea experienței, atunci chiar aceste argumente marchează o conștientizare a dependenței necesare și inevitabile a experienței de conștiință și viceversa. Orice fel de fisură apărută între experiență și gândire este ea însăși produsă de forme ale cunoașterii sau ale gândirii.

Linia acestui raționament pare să ne conducă destul de departe de formularea unei definiții utile a termenilor de modern sau modernitate. Pentru Paul de Man însă, lupta pentru a înțelege și a face față presiunilor unui *acum*, indiscutabil fără precedent, nu este deloc o caracteristică definitorie a modernității sau a modernității „noastre", deoarece este comună și altor perioade în care, în mod similar, experiența prezentului brut, nemijlocit, este plasată în opoziție cu structurile înghețate de gândire moștenite din trecut[2]. Dar nu este necesar să mergem chiar atât de departe. Cu toate că pot exista asemănări structurale între, să zicem, lupta dintre Antici și Moderni din secolul al XVIII-lea și disputa dintre tradiție și modernitate de la începutul secolului al XX-lea, aceasta nu înseamnă deloc același lucru cu a afirma că între cele două forme de modernitate nu există nici o diferență.

Aceste reflecții conduc la ideea că trebuie să fim conștienți de istoria și natura construită a sensului pe care-l atribuim experienței și cunoașterii. Una dintre problemele care va reveni pe parcursul acestui studiu constă în faptul că, încercând să înțelegem modernitatea și continuarea sa mult trâmbițată, postmodernitatea, suntem obligați să utilizăm structuri de gândire care își au originea în perioadele și conceptele analizate, suntem siliți să repetăm istorii ale unor concepte față de care, probabil, dorim să ne delimităm. Nu există însă nici un mod de a te eschiva, de a evita consecințele necesității de a reflecta asupra relațiilor dintre experiență și cunoaștere, dintre prezent și trecut, folosind termeni și structuri care derivă din acestea. În încercarea de a înțelege eul contemporanilor în momentul prezent nu există nici un post de observație suficient de obiectiv și nu-l vom găsi nici în „știință", nici în „religie", nici chiar în „istorie". Suntem plasați în și provenim din momentul pe care intenționăm să-l analizăm, utilizând structurile în care suntem plasați și din care provenim. Aproape că s-ar putea spune că această conștiință finală (calificativul „finală" este fascinant, dar inexact, deoarece, în esență, o astfel de conștiință nu este niciodată finală) este ceea ce caracterizează momentul nostru contemporan sau

Scanned with OKEN Scanner

„postmodern". Această autoreflexivitate va deveni, în mod inevitabil, evidentă în continuare, deoarece argumentația ei se bazează pe faptul că, în tentativa de a înțelege postmodernismul și controversele privind postmodernismul, trebuie să analizăm, în egală măsură, forma și conținutul acestor controverse, este necesar să încercăm să aflăm prioritățile și problemele pe care le antrenează ca mod propriu de gândire alături de subiectele pe care, se pare, le abordează.

Se va dovedi că aceasta implică luarea în considerație a unui alt aspect privind aprofundarea structurilor de cunoaștere moștenite. Dacă ceea ce teoria culturii a moștenit de la modernism este un set specific de relații conceptuale între experiență și cunoaștere, atunci aceste relații nu îmbracă, pur și simplu, o formă abstractă în interiorul cunoașterii înseși. Cu alte cuvinte, ele nu se mulțumesc numai cu controversele și conceptele academice sau abstract-filozofice, ci sunt, de asemenea, decisiv legate de formele sociale și instituționale în care aceste relații abstracte și conceptuale sunt materializate și din care au fost extrase. Există o legătură fundamentală între dezvoltarea, în ultimii douăzeci de ani, a structurilor și instituțiilor din domeniul cunoașterii, – a universităților și institutelor de învățământ superior, a școlilor, publicațiilor și a diferitelor centre care furnizează producții culturale –, formele de cunoaștere cultivate în aceste instituții și relațiile lor cu alte forme de cunoaștere și reprezentare.

Deși termenul de „postmodernism" a fost folosit de unii scriitori în anii '50 și '60, despre conceptul de postmodernism nu se poate afirma că s-a cristalizat înaintea mijlocului anilor '70, moment în care o serie de sfere culturale și discipline teoretice din domeniul filozofiei, arhitecturii, studiului filmului și literaturii au revendicat, tot mai insistent, recunoașterea existenței acestui fenomen social și cultural atât de divers. Legitimitatea acestei discuții urmează două direcții producând la nivel conceptual un efect „stereo". În primul rând, fiecare disciplină a adus dovezi, din ce în ce mai convingătoare, ale existenței postmodernismului în cadrul propriei sfere de practică culturală; în al doilea rând, și realmente mult mai important, fiecare disciplină s-a inspirat treptat din descoperirile făcute și definițiile date de celelalte discipline. O dată cu apariția, în 1979, a lucrării lui Jean-François Lyotard, *La Condition postmoderne*, și cu traducerea ei în limba engleză, în

Scanned with OKEN Scanner

1984, aceste diagnosticări disciplinare diferite au primit o confirmare interdisciplinară și nu părea să mai existe nici o ocazie pentru a nega faptul că postmodernismul și postmodernitatea s-au instalat definitiv[3].

În mod firesc, acest succes important a atras după sine apariția controverselor. Ceea ce este remarcabil în cazul acestor controverse este forma limitată și previzibilă pe care au îmbrăcat-o. În primul rând, ele s-au concentrat asupra problemei dacă termenul de „postmodernism" oferă sau nu o reprezentare adecvată a subiectelor și practicilor culturii contemporane. Întrebările care se puneau erau: în definitiv, există într-adevăr postmodernismul? Există o „sensibilitate unificatoare" care răzbate în toate sferele atât de diverse ale vieții culturale (Jürgen Peper)? Postmodernismul limitează, în mod nejustificat, sau scurtează el, înainte de termen, „proiectul neterminat" al modernismului (Jürgen Habermas)? Există ceva nou sau valoros în pretinsa „realizare epocală a postmodernismului" (Gerald Graff)[4]? Cu alte cuvinte, există cultura postmodernă și, dacă răspunsul este afirmativ (uneori chiar și dacă nu este), este ea un „lucru bun" sau un „lucru rău"?

Ceea ce nu este încă evident în cadrul acestei controverse este măsura în care se conștientizează consistența dezbaterii în sine din moment ce aceasta a început să eclipseze treptat, din ce în ce mai mult, așa-zisul ei obiect de analiză. În anii '70, devine clar faptul că există o relație strânsă și, uneori, chiar providențială între diferitele forme de *nouvelle critique* sau teorie literară răspândite în America, Marea Britanie și Europa, și scrierile și cultura perioadei contemporane care, în mod frecvent, constituie obiectul de analiză al acestor forme de critică teoretică. O ficțiune postmodernă, care părea că respinge ierarhizarea, închiderea narațiunii, dorința de a reprezenta lumea și autoritatea autorului, oferea o completare ideală criticii care accentua tot mai mult, fie în sens pozitiv, fie în sens negativ, imposibilitatea reprezentării sau libertatea incontrolabilă a cititorului. Din această cauză, teoria se strecoară abil în rolul celui ce mediază și validează noul gen de ficțiune (într-adevăr, pentru unii, începe chiar să eclipseze, în parte, acest material primar ca dovadă a temperamentului postmodern). Dacă teoria a făcut o favoare culturii postmoderne, atunci se pare că și aceasta din urmă a știut să-i răsplătească serviciul cu generozitate. Din ce în ce mai mult, creațiile postmoderne au fost prezentate și au ajuns să se pre-

Scanned with OKEN Scanner

zinte ca activități cvasi-critice conștiente de sine – este suficient să ne gândim la meditațiile inteligente de metaficțiune ale lui John Barth, John Fowles și Donald Barthelme și la spațiul incert dintre artă și teoria artei ocupat de unele dintre formele artei conceptuale sau interpretative.

Afirmațiile de mai sus nu intenționează să denunțe fraternizarea ilicită dintre sfere ce ar trebui să fie distincte sau să sugereze că cineva chiar ar putea să mențină o delimitare strictă între acestea. Mai degrabă, urmăresc să atragă atenția asupra modificării relațiilor de prioritate existente între activitatea culturală și cea critică, precum și asupra autodefinirii neobișnuite și semnificative implicate de discursurile critice purtate în jurul postmodernismului. De altfel, ceea ce voi susține în continuare este faptul că, în cazul în care într-adevăr semnifică ceva, această întoarcere asupra propriei esențe este mai importantă decât meditațiile sau interpretările oferite, după toate aparențele, de teoria critică postmodernă asupra culturii contemporane. Postmodernismul nu își descoperă în totalitate obiectul nici în sfera culturală, nici în aceea a criticii instituționalizate, ci într-un spațiu aprig renegociat între cele două.

Acest fapt ridică o problemă. Dacă este corectă afirmația privind structura autoreflexivă a postmodernismului, atunci nu va fi ușor să se studieze numai domeniul culturii postmoderne, așa cum, de exemplu, a încercat Brian McHale în *Postmodernist Fiction*, o carte ce se vrea a fi o „poetică" a ficțiunii contemporane, sau să se cerceteze exclusiv sfera scrierilor critice, așa cum a încearcat Hans Bertens în eseul său asupra „*Weltanschauung-ului* postmodern"[5]. Explicația constă în faptul că s-a ajuns la o remarcabilă suprapunere și interdependență între sfera culturii și cea a criticii. Aceasta pare să conducă la ideea că nu există nici un loc accesibil de abordare a problemei postmodernismului din afara sa, deoarece a trata postmodernismul, chiar și sub forma unei analize detașate sau a unei critici negative, oricum ostile, presupune să devii parte integrantă a sa.

Este posibil să devii foarte cinic în această privință și să percepi întreaga modă a postmodernismului ca pe o poveste fără sfârșit, gen Seherezada, a cărei continuitate este întreținută sub aripa ocrotitoare a discuțiilor pur teoretice, interesate să se perpetueze și, în același timp, să abată atenția de la inconsistența lor crescândă. Charles Newman avansează o altă metaforă și mai puțin măguli-

Scanned with OKEN Scanner

toare. Pentru el, postmodernismul este, în exclusivitate, sistemul reprezentativ al unei „infatuări a discursului" existente la toate nivelele societății și, în special, în sferele culturii și comunicării. În opinia lui Newman, atât limbajul literar, cât și cel critic au abandonat, în mod deliberat, orice legătură cu o valoare de întrebuințare demnă de încredere și au acumulat neclaritate după neclaritate prin nesfârșite spirale menite să conducă la autovalidarea lor[6].

Cu toate acestea, ideea unui discurs care se autovalidează poate fi abordată și într-o manieră ceva mai moderată. Din moment ce este evident că dezbaterea din jurul postmodernismului oferă criticii, în practică, un mijloc de a-și face singură reclamă și de a-și autoprelungi existența, aceasta reflectă și concretizează, în egală măsură, implicarea reală a criticii culturale în ceea ce Jürgen Habermas numește „criza legitimării" care afectează viața socială contemporană – faptul că nu pare să mai existe accesul la principii ce pot funcționa ca niște criterii de valoare pentru ceva anume[7]. De acum înainte, teoreticienii postmodernismului vor susține că nu există fundamente absolute ale valorii care se impun a fi acceptate ca atare. Dar, într-o astfel de situație, problemele valorii și legitimității nu dispar, ci se accentuează; iar în mediile academice contemporane, efortul de a genera și a justifica legitimitatea nu este nicăieri mai intens decât în controversele create de postmodernism și purtate în jurul acestui subiect.

Acest lucru este confirmat de un paradox frapant existent în miezul dezbaterii privind postmodernismul. Formularea lui Jean-François Lyotard referitoare la apariția postmodernismului – „suspiciunea în fața metanarațiunilor", acele principii și tradiții călăuzitoare și universale care se pare că, odinioară, stăpâneau, delimitau și interpretau toate formele diferite de activitate discursivă din lume – s-a impus, bucurându-se de o largă recunoaștere[8]. Condiția postmodernă, ni se spune în repetate rânduri, se manifestă prin înmulțirea centrelor de putere și activitate și prin disoluția oricărui gen de narațiune totalizatoare care pretinde să guverneze, în întregime, domeniul complex al activității și reprezentării sociale. Declinul autorității culturale a Occidentului și al tradițiilor sale politice și intelectuale, însoțit de deschiderea scenei politice mondiale față de diferențele culturale și etnice, constituie un alt simptom al modulării ierarhiei care ia forma „heterarhiei", sau al

Scanned with OKEN Scanner

diferențelor organizate într-un tipar unitar de dominare și subordonare, în contrast cu diferențele care coexistă în absența oricărui principiu privind trăsăturile comune sau clasificarea lor. Cea mai cunoscută ilustrare a unei astfel de situații de „diferență pură" o constituie redarea de către Michel Foucault a unui pasaj dintr-o povestire scrisă de Jorge Luis Borges; aici se citează o anumită enciclopedie chineză care clasifica toate animalele în categorii, după cum urmează: „*(a)* care aparțin Împăratului, *(b)* îmbălsămate, *(c)* îmblânzite, *(d)* purcelușI de lapte, *(e)* sirene, *(f)* ireale, *(g)* câței rătăciți, *(h)* incluse în clasificarea de față, *(i)* delirante, *(j)* nenumărabile, *(k)* pictate cu o pensulă fină din păr de cămilă, *(l) et cetera*, *(m)* care tocmai au spart ulciorul cu apă, *(n)* care de la distanță par a fi niște muște"[9]. Foucault argumentează că acest catalog deranjează și poate fi perceput ca monstruos, deoarece nu permite nimănui să apeleze la un principiu ordonator exterior. „Ceea ce este imposibil – scrie Foucault – nu este apropierea dintre lucrurile enumerate, ci pur și simplu spațiul în care ar putea exista orice fel de înrudire între ele."[10] Foucault denumește această structură de o incomensurabilitate esențială „heterotopie" și, făcând acest lucru, dă un nume întregului univers lipsit de centru al postmodernismului.

Problema evidentă care apare, și cu care Foucault nu se confruntă aici, constă în faptul că, în momentul în care o astfel de „heterotopie" a căpătat un nume și, mai ales, a fost citată și recitată, ea nu mai reprezintă monstruozitatea conceptuală care a fost odată, deoarece incomensurabilitatea ei a fost, într-un anumit sens, îngrădită, controlată și interpretată într-un mod previzibil, atribuindu-i-se un punct central și o funcție ilustrativă. Se poate afirma că ceva asemănător se întâmplă destul de des în teoria postmodernă sau în teoria postmodernismului care denumesc și, în mod corespunzător, îngrădesc chiar lumea diferenței și pluralității culturale pe care pretind că o scot la lumină. Ceea ce este frapant este tocmai gradul de consens atins în discursul postmodern în privința imposibilității obținerii unei acceptări generale, precum și declarațiile fără drept de apel privind dispariția autorității ultime și promovarea și revehicularea unei narațiuni totale, comprehensive a unei condiții culturale în care totalitatea nu mai poate fi concepută. Dacă teoria postmodernă insistă asupra ireductibilității diferenței dintre diversele sfere ale practicilor culturale și critice, ca o ironie, tocmai limbajul

Scanned with OKEN Scanner

conceptual al teoriei postmoderne este cel care se mișcă cu ușurință prin tranșeele pe care singur și le-a săpat printre incomensurabilități, devenind, astfel, suficient de puternic pentru a suporta greutatea unui aparat conceptual complet nou de studiu comparativ[11].

Paradoxul amintit poate fi luat, cu ușurință, drept o dovadă a celei mai mari fraude din dezbaterea postmodernismului, dar o astfel de reacție nu apare decât din neurmărirea cu atenție, mai degrabă, a formei și rolului dezbaterii, decât a conținutului acesteia. Într-adevăr, dat fiind acest gen de contradicție, cultura postmodernă nu poate să fie exact ceea ce teoria postmodernă pretinde că ar fi, dar aceasta nu ne îndreptățește să afirmăm că întreaga dezbatere este lipsită de sens sau că nu are nici un rol. Dacă, spre exemplu, postmodernismul este perceput ca fiind inerent exact acestor forme ale contradicției, atunci este posibil ca el să fie înțeles ca o funcție *discursivă* a cărei integralitate derivă, mai curând, din regularitatea contextelor și efectelor în cadrul diferitelor operații discursive, decât din consistența ideilor conținute.

Cu alte cuvinte, este necesar ca întrebările puse în legătură cu dezbaterea postmodernismului să fie altele. În loc să ne întrebăm în ce măsură critica postmodernă reflectă cu acuratețe condițiile reale existente în sfera socială și culturală, ar fi cazul să luăm în considerare modurile de apariție ale dezbaterii care își au originea într-o relație redefinită între sferele criticii și cele socio-culturale. În loc să ne întrebăm „ce este postmodernismul?", ar trebui să ne întrebăm „unde, când și cum se dezvoltă discursul postmodernismului?", „care este miza acestei dezbateri?", „cui se adresează și cum?". Seria acestor întrebări deplasează atenția de la sensul sau conținutul dezbaterii la forma și rolul acesteia, astfel încât, împrumutând formularea lui Stanley Fish, ne întrebăm nu „ce înseamnă postmodernismul?", ci „ce *face* acesta?"[12].

Aceasta antrenează, în mare măsură, refuzul de a separa temele dezbaterii postmodernismului atât de contextele sale în condițiile reale ale materialelor academice și critice scrise și publicate, cât și de relațiile stabilite cu domeniul cultural, politic etc. Este necesar, în primul rând, să se încerce stabilirea cunoașterii furnizate, în interior și în paralel, de instituțiile de critică și cele academice în funcție de interesele de putere și de relațiile care le susțin. În mod uzual, aceste aspecte sunt considerate ca înrudite, dar distincte. Inevitabil, cel/cea care predă într-o universitate sau scrie studii

Scanned with OKEN Scanner

teoretice nu își va petrece majoritatea timpului concentrat/ă asupra elaborării unor texte de o inteligență sclipitoare, ci va fi antrenat/ă în activități mult mai prozaice, cum ar fi solicitarea unei slujbe, participarea la conferințe, notarea unor examinări, ținerea unor prelegeri, ordonarea unor hârtii, depunerea candidaturii pentru o promovare sau încercări de a apărea la televiziune. Suntem obișnuiți să considerăm toate aceste activități, precum și rolul mai general al învățământului superior, ca fiind, în cele mai multe privințe, secundare ocupației principale de a gândi și a scrie, și semnificative numai în măsura în care facilitează sau obstrucționează îndeplinirea funcțiilor reale de acumulare și transmitere a cunoașterii.

Dar ce se întâmplă în momentul în care cineva încearcă să ia în considerare, simultan, ambele dimensiuni, percepându-le într-o relație de reflectare reciprocă, fără nici un raport de subordonare între ele, cum ar fi cel al umbrei față de substanță sau al cojii față de miez? În acest moment, putem aborda, de exemplu, perspectiva oferită în opera lui Michel Foucault, care se bazează pe decizia de a analiza cunoașterea în funcție de toate relațiile materiale în cadrul cărora există:

> Nici o structură de cunoaștere nu se poate forma în absența unui sistem de comunicări, mărturii, acumulări și transferări care constituie în sine o formă de putere și care este legat, în existența și funcționarea sa, de alte forme de putere. Invers, nici o putere nu se poate exercita în absența extracției, însușirii, răspândirii și conservării cunoașterii. La acest nivel, nu există, pe de o parte, cunoașterea și, pe de altă parte, societatea sau, de o parte, știința și, de cealaltă parte, statul, ci numai formele fundamentale ale cunoașterii/puterii.[13]

Este probabil surprinzător faptul că nu s-a manifestat prea mult interes față de studierea formelor cunoaștere-putere reprezentate în instituțiile, practicile și limbajele academice, în ciuda reflexivității bine cunoscute a discursurilor teoretice contemporane din cadrul științelor umaniste și, în special, din teoria postmodernă. După părerea mea, aceasta provine, parțial, dintr-o imensă resemnare în fața faptului că, în ultimii ani, instituțiile academice par să se bucure, din ce în ce mai puțin, de putere și prestigiu social în special în cazul tradițional „vulnerabil" al științelor umaniste. Dacă această situație provoacă un anumit resentiment față de îndepărtarea forțată

Scanned with OKEN Scanner

din centrele de putere și influență, ea poate aduce și consolarea comună a vieții trăite la periferie. Deplângând înstrăinarea lor de centrele în care, în mod evident, se formează, exercită și administrează puterea, umaniștii pot, cel puțin, să se pretindă cu mâinile curate. Opera lui Foucault sugerează că ar trebui să încercăm să examinăm cu mai multă atenție această neputință aparentă. Mai ales dacă, așa cum cred și eu, putem considera că trăsăturile definitorii ale postmodernismului nu se regăsesc într-o revoluție a culturii, ci într-o rearanjare a relațiilor de putere în și între instituțiile culturale și de critică academică.

Legenda ascensiunii academiei în secolul al XX-lea întru medierea culturii contemporane cade, cel mai des, pradă sarcasmului. În ceea ce privește relația ei cu cultura, academia este, în general, reprezentată ca seria de mijloace prin care energiile subversive și experimentale ale culturii avangardiste de la începutul secolului au fost formulate, controlate, înglobate, comercializate și lichidate. Astfel, de exemplu, Charles Newman susține că secolul al XX-lea a asistat, într-adevăr, la două revoluții distincte în domeniul culturii: prima, o revoluție „veritabilă", în care inovația și experimentul au pătruns substanțial în arta și activitatea culturală din toate țările Occidentului, distrugând vechile certitudini și politizând insistent sfera artistică; a doua revoluție, aparent mai puțin dramatică, dar, în realitate, mai importantă și cu mai multă influență, este cea în care universitățile și alte instituții culturale au preluat diferitele forme de modernism, au canonizat sau popularizat operele și artiștii acestuia, au eliminat treptat încărcătura sa politică, asumându-și colosala sarcină de a-l conduce și administra. Așa cum subliniază cu subtilitate Newman, punctul de rezistență al multor forme de cultură postmodernă nu îl constituie arta modernă *per se*, ci această a doua revoluție care a asimilat și instituționalizat modernismul[14].

Paralel cu această opinie asupra rolului jucat de academie în asimilarea modernismului, circulă și opinia tradițională privind renunțarea treptată a criticii instituționalizate la angajarea sa socială, politică și culturală. Pentru Terry Eagleton, punctul culminant al criticii l-a constituit „sfera publică" burgheză din secolul al XVIII-lea, moment în care era încă posibil ca activitatea criticii să fie considerată drept o formă de conversație, conflictele și dezacordurile ei împotrivindu-se zonei de consens și schimb liber de opinii. „Academizarea" ulterioară a criticii în cursul secolului al XIX-lea și

Scanned with OKEN Scanner

într-o formă accelerată în secolul al XX-lea i-a asigurat o bază instituțională și o structură profesională, dar, prin intermediul acelorași indicii, a semnalat și începuturile retragerii sale voluntare din sfera publică[15]. Dacă mișcările sociale din anii '60 și '70 au creat un corpus de discursuri teoretice care, datorită unor factori istorici determinanți certi (de exemplu, diversificarea populației studențești și dezvoltarea formelor culturale de masă), a început să pună întrebări incomode privind academia și practica sa marginalizată, atunci aceste discursuri pot fi înțelese, în egală măsură, și ca o altă contorsionare a unei specializări excesive, închise în sine. Eagleton este tentat să considere „deconstrucția", de pildă, ca un mod de aplanare a unei crize de legitimitate, mai curând decât ca o expresie a acestei crize; este vorba despre „criza teoretizată, sanctificată, absorbită și asimilată de academie ca un nou set de tehnici textuale sau ca o injectare de capital intelectual proaspăt menit să-i prelungească la nesfârșit resursele aflate pe cale de epuizare"[16]. Edward Said percepe, de asemenea, istoria secolului al XX-lea ca pe o retragere progresivă din fața problemelor de interes general și a asumării responsabilității, accentuând conivența cu un sistem care izolează cunoașterea într-o specializare excesivă, pentru a nu recunoaște, în prealabil, nici o angajare esențială sau efectivă în soluționarea chestiunilor controversate[17].

Ambele opinii sunt numai parțial adevărate, deoarece, într-un anumit sens, presupun că academia a suferit exclusiv din lipsa de curaj sau de încredere intelectuală în sine; dacă așa ar sta lucrurile, în momentul în care aceste deficiențe ar fi remediate, academia ar putea din nou să-și revendice eficacitatea sa generală atotcuprinzătoare. În ciuda receptivității marcate a unor astfel de opinii față de consecințele determinante antrenate de sfera instituționalului și ideologicului, atât Eagleton, cât și Said riscă să cadă în capcana redării unei simple istorii intelectuale a academiei văzute din interior, un istoric al ideilor, dezbaterilor și conflictelor teoretice, perceput separat reprezentările ei materiale și sociale specifice, mai pe scurt, riscul separării cunoașterii de condițiile puterii.

În acest sens, probabil că prima observație care trebuie făcută despre academie este că, începând din anii '30, în ciuda aparentei marginalizări, puterea și influența instituțiilor literare și culturale au crescut enorm. În această perioadă, în Marea Britanie și Statele Unite, numărul institutelor de învățământ superior a crescut

Scanned with OKEN Scanner

semnificativ și, cu toate că în anii '80, în special în Marea Britanie, s-a înregistrat un declin temporar, soliditatea și prestigiul public de care se bucură acest gen de instituții s-au menținut la cote foarte înalte. Specializarea crescândă a studiului academic, pe care Eagleton are tendința să o interpreteze ca pe un simptom al neangajării în problemele reale, constituie, de fapt, forma sub care acesta își consolidează și extinde influența în perioada amintită. Desigur, în acest interval, studiul diferitelor materii și, în special, studiul literaturii engleze, ca disciplină principală, prin susținerea valorilor de creativitate, receptivitate și critică intelectuală și politică, se poate înfățișa ca o „sferă anti-publică" și poate chiar îndeplini funcțiile unei astfel de sfere, în contradicție cu rolul pur instrumental al universității văzute ca simplu mecanism de acreditare culturală.

Dar, atât în Marea Britanie, cât și în Statele Unite, creșterea absolută a ponderii limbii engleze ca obiect de studiu – cel mai bine ilustrată de conferința anuală organizată de „Modern Languages Association of America" care numără atât de mulți participanți încât în prezent are nevoie de un oraș întreg pentru a fi găzduită – a accentuat progresiv contradicțiile dintre gestionare și funcțiile liberale de opoziție. Dacă în perioada anilor '60 și '70, creșterea numărului celor implicați în studiul academic al literaturii și culturii a distrus fragilul consens de clasă, într-un stadiu mai recent, creșterea dimensională semnificativă a determinat o introversiune extraordinară a sistemului care, acum, este preocupat nu atât de extinderea ariei sale de utilitate culturală, cât de reglementarea internă a propriilor activități. Engleza, ca materie de studiu, poate servi în continuare pentru exemplificare. Dacă, la un moment dat, a avansat cu încredere spre lumea exterioară, plasându-se în vârful ierarhiei disciplinelor și propagându-și standardele în interiorul și dincolo de sfera culturii, începând cu anii '60, ea a cunoscut o dezvoltare dinspre interior. Principiul ei discursiv a devenit unul de saturație internă. Grație unui enciclopedism încrezător în sine, oricărei noi abordări în procesul predării și cercetării i s-a impus acoperirea întregului domeniu prin desemnarea operelor complete, indexărilor, bibliografiilor etc., menite să reprezinte domeniul literar în integralitate. Sistemul se îndrepta spre monitorizarea obsesivă a propriilor posibilități și limite prin ceea ce părea a fi o tentativă de a produce și (în mod ciudat) de a reproduce saturarea domeniului.

Scanned with OKEN Scanner

Teoreticienii mai în vârstă ar putea ridica din sprâncene la apariția unui alt buletin săptămânal consacrat exclusiv listării fiecărui nou articol apărut despre imagistica mării la Shakespeare, dar ideea că astfel de publicații ar fi doar niște fenomene de ordin secundar, care au prea puține lucruri în comun cu judecata critică reală, nu ar putea rezista prea mult în fața temerii crescânde că subiectul a ajuns să se reducă la această activitate autoreferențială de inventariere și definire care generează goluri numai pentru a putea fi umplute și lasă întotdeauna deschisă posibilitatea existenței unui studiu suplimentar, a unei abordări diferite, a unei alte aplicații. Bibliografia sau forma sa interdisciplinară, listing-ul furnizat de computer, cum ar fi, de exemplu, *Dissertation Abstracts International* sau *Arts and Humanities Citations Index*, reprezintă o imagine discursivă a instituției în sine, deoarece este vorba despre o structură capabilă oricând să absoarbă mai multe detalii, deși aceste completări nu pot forța sau sparge niciodată limitele exterioare ale sistemului; mai degrabă, ele sunt manifestarea unor dezvoltări interne care aprofundează subiectul, sporindu-i substanțialitatea în absența oricărei extinderi sau fără a crea, vreodată, o breșă în granițele sale implicite, dar permanent imperative. Într-un sistem atât de vast și cu o astfel de dezvoltare internă, principiul saturației este, în consecință, însoțit de principiul pluralității non-interferente. Departe de a fi un monolit teoretic, așa cum a fost prezentat începând din anii '70, universul studiilor limbii și literaturii engleze a stimulat eficient sub-universuri cu abordări și standarde diferite, apropiindu-le prin eliminarea divergențelor.

Dimensiunea în sine nu demonstrează totuși netemeinicia acuzației de neputință îndreptate spre științele umaniste la nivel academic și ea ar putea fi interpretată ca o formă de retragere a academiei din viața reală printr-o multiplicare birocratică a procedeelor de „cum să nu faci asta", asemănător acelui „Birou al Tergiversărilor" din Dickens*. Ideea este că, în ciuda acestei involuții, atât în Marea Britanie, cât și în Statele Unite, științele umaniste și-au menținut, cu mult succes, un rol bine definit de acreditare a tuturor profesiunilor și funcțiilor sociale considerate, prin tradiție, ca privilegiate – acestea includ managementul în

*Aluzie la expresia inventată de Dickens în „Micuța Dorrit", sinonimă cu instituțiile în care se cultivă birocrația, formalismul (N. tr.).

Scanned with OKEN Scanner

domeniul bancar, comercial și industrial, alături de ocupații „umaniste", cum ar fi învățământul și munca socială. Departe de a fi pur și simplu „irelevante" sau sacrificându-și sarcina de a fi în opoziție, științele umaniste au început să acționeze, cum ar veni, prin lipsa de eficacitate directă și pretenția de a asigura perfecțiunea și adaptabilitatea în plan ideologic, ca un fel de lubrifiant important al mecanismului învățământului superior care reproduce relațiile de putere și privilegiere.

Astfel, cel puțin până la începutul anilor '80, alături de restrângerea și specializarea științelor umaniste, se poate remarca și o anumită creștere sau consolidare a prestigiului și valorii recunoscute a acestora în lumea occidentală.

Faptul se datorează, în cea mai mare măsură, rolului asumat și anume împărtășirea competenței culturale, într-o manieră unificatoare și selectivă, unui număr crescând de consumatori. Dar, parțial ca o consecință a acestei extinderi, sensul a ceea ce constituia cultura a început să se lărgească și să fie denaturat. Nu este vorba numai despre faptul că, în mod evident, o avalanșă de scrieri și producții culturale contemporane a început să forțeze poarta cursurilor de literatură și istorie a artei care înclinau să nu recunoască semnificația fenomenului contemporan, ci și despre o incertitudine îngrijorătoare care a început să afecteze granițele dintre cultura elevată, în mod tradițional devenită apanajul universităților, și cultura de masă. Formele populare de cultură, cum ar fi televiziunea, filmul și muzica rock, au început să emită pretenții la o anumită seriozitate proprie formelor culturii elevate care, la rândul ei, a răspuns printr-o adoptare corespunzătoare a formelor și caracteristicilor culturii populare (Andy Warhol și curentul pop-art sau includerea semiparodică a genului western sau a povestirii polițiste în literatura de ficțiune contemporană). Reacția față de această explozie culturală, în condițiile evidențierii crescânde a unei culturi în forme care, anterior, ar fi putut fi respinse pentru simplul motiv că nu aparțin în nici un fel culturii, a fost inițial un dispreț suveran, dar, treptat, a luat forma unei aproprieri, deoarece, o dată cu progresul (limitat) al studiilor mijloacelor de informare, de comunicare, al studiilor feministe, universitățile au început să recunoască că acestea pot fi studiate cu (aproape) tot atâtea avantaje și eficiență ca și formele elevate de cultură care, odinioară, constituiau garanția ființării științelor umaniste în cadrul academiei.

Scanned with OKEN Scanner

Aceasta nu înseamnă însă că ierarhia valorilor nu s-a păstrat – în Marea Britanie, de exemplu, domeniul de studiu al științelor umaniste este încă astfel repartizat pe instituții încât menține distincția dintre universitățile tehnice și, mai recent, „noile universități" în care se studiază cultura populară, și universitățile care se bucură de un înalt prestigiu și unde se studiază cultura elevată. Acest lucru nu trebuie totuși să ne distragă atenția de la faptul că domeniul de competență al științelor umaniste a fost extins și diversificat.

Acționând în acest mod, academia a emis implicit pretenția de a prelua funcția de custode sau manager în domeniul experienței culturale care, într-o perioadă în care se simțea amenințată, i-a oferit o modalitate de a-și extinde rolul și eficiența. În această privință, academia nu constituie o anomalie în domeniul culturii contemporane, ci forma ei cea mai reprezentativă. Aceasta deoarece extinderea tărâmului culturii – pe care Fredric Jameson și alții o consideră drept caracteristică pentru lumea contemporană a capitalismului de consum în care, în cadrul unei economii care prosperă pe seama fabricării și circulației imaginilor și stilurilor, distincțiile existente la început între reprezentările culturale și activitățile economice au fost șterse – atrage după sine și necesitatea crescândă, imperioasă a existenței unui management în domeniul culturii. Dacă sfera a ceea ce se consideră a fi experiența și competența „culturală" s-a extins, atunci aceasta oferă și ocazia „capitalizării" culturii populare, răspândirii ei ca valoare de clasă, realizării și acreditării formelor sale de competență. „Cultura" s-a extins nu în urma vreunei creșteri reale a posibilităților și diversității experienței culturale, ci datorită unei dezvoltări și diversificări a formelor în care experiența culturală este mediată. Deși, probabil, nu constituie unica modalitate de mediere de acest gen, academia rămâne totuși o formă foarte importantă.

Aceasta nu înseamnă că în interiorul ei nu au existat tendințe care să acționeze împotriva extinderii domeniului academic. În primul rând, este cazul dezvoltării abordărilor și limbajelor teoretice care au desființat sau contestat trecutul cultural atașat anumitor obiecte de studiu. Aceasta a atras după sine, într-un anumit sens, o negare deliberată a legăturii existente anterior între critica culturii și practica culturală, astfel încât critica nu se mai mulțumește cu rolul său de intermediar sau slujitor al culturii și, în schimb, este tentată

Scanned with OKEN Scanner

să se ocupe de „interogarea" textelor și artefactelor, în acest fel și în alte moduri, etalându-și ostentativ distanțarea de obiectul ei și afectând o obiectivitate „științifică" neiertătoare.

Dar, această scindare a domeniului cultural la un anumit nivel a fost însoțită, la un alt nivel, de o extindere realizată sub forma asocierii diferitelor obiecte de studiu grație, se pare, noilor discursuri teoretice. Dacă, pe de o parte, critica a renunțat la studiul minuțios, extaziat, al tiparelor aliterației în opera lui Spenser sau la analiza detaliilor stilului pictural al lui Manet, pe de altă parte, ea și-a extins substanțial competența la discuții despre pornografie, jocuri mecanice și semiotica intimității, supunându-se unor subiecte care au în comun un corp de material teoretic legitimant. Există, sau au existat, câștiguri și provocări reale în această „deconstrucție" a granițelor dintre discipline, dar, luate separat de decizia deosebit de fermă de a interveni și a reconstrui funcțiile universității sau cele ale sistemului academic în ansamblu, ele pot deveni simple mutații accidentale într-un sistem din ce în ce mai operaționalizat.

În plus, noile pacte de loialitate teoretică încheiate între discipline sunt însoțite de o destrămare a legăturilor existente între instituțiile academice și contextele lor naționale. Limbajul dezvoltării criticii literare moderne a debutat în Anglia cu o analiză culturală menită să salveze și să reformuleze un mit al identității naționale care să se opună incursiunilor capitalismului de masă, lipsit de personalitate și extins pe plan internațional[18]. În alte domenii, în special în filozofie și critica de artă, „tradițiile" naționale pure și permanente au constituit, în egală măsură, elemente componente puternice ale ascensiunii disciplinelor academice. În anii '60, era încă posibil să specifici diferențele privind centrele de interes și organizarea profesională la diferite națiuni din Occident. O dată cu apariția faimoasei „revoluții" structuraliste, alături de renașterea teoriei marxiste și cea a „noii stângi" în anii '60 și după aceea, totul a început să se schimbe. Diferențele dintre structuralismul ceh și cel francez, formalismul rus, hermeneutica germană, fenomenologia elvețiană, empirismul anglo-saxon și noua critică americană au fost vizibile numai pentru scurt timp înainte de demararea activității susținute de strângere laolaltă a acestor diferențe naționale într-un cadru discursiv unificator în care există o regularitate a temelor, conceptelor și limbajului. Scopul urmărit nu este, în nici un caz, deplângerea

Scanned with OKEN Scanner

pierderii tradițiilor naționale „autentice", ci scoaterea în evidență a procesului simultan de diversificare și unificare care a avut loc în sfera disciplinelor academice recent chemate să colaboreze. În timp ce formele diferite de studiu au constituit, în perioada anterioară, limbaje separate care nu coincid, dezbaterile teoretice din anii '70 (consolidate în perioada anilor '80) au consacrat aceste diferențe ca sintaxă a relațiilor din cadrul unui limbaj total. Dacă aceasta a atras după sine avantajele evidente ale diversității și posibilitatea de a clarifica și liberaliza schimburile dintre diferitele sfere, a apărut, în egală măsură, și dezavantajul limitării și uniformizării în interiorul domeniului academic recent unificat și internaționalizat.

Forma cea mai reprezentativă a relației paradoxale dintre diversitate și uniformitate o constituie însăși dezbaterea asupra postmodernismului care, deși trâmbițează angajamentul față de indeterminare, deschidere și multiplicitate, furnizează chiar ea mijloacele discursive apte să limiteze forța și implicațiile acestora. Dezbaterea postmodernă poate fi interpretată ca un proces intelectual discursiv care, simultan, multiplică opțiunile critice și le reunește în forme recognoscibile și difuzabile sau, așa cum afirma Dana Polan într-o formulare mult mai sumbră, „încadrează strâns discursul critic ca un fel de *combinatoire** mecanicist, în care totul este un dat prealabil, unde nu poate exista nici o uzanță decât recombinarea la nesfârșit a elementelor fixe din mecanismul procreator"[19]. O opinie ușor diferită și ceva mai apropiată de ceea ce ne-am propus să accentuăm în acest studiu este, evident, cea a lui John Rajchman care descrie „piața mondială a ideilor" în care teoria postmodernă joacă rolul de fondator și participant; datorită flexibilității și lipsei unui centru, teoria postmodernă „se aseamănă cu o Toyota a gândirii: produsă și asamblată în locuri diferite, comercializată, apoi, pretutindeni"[20].

Această opinie poate lăsa impresia că împrumută accentele unui protest convențional împotriva caracterului abstract al teoriei care neagă realitatea. Dar ceea ce este specific teoriei postmoderne (și, probabil, îi conferă și un fel de statut reprezentativ) este dorința de a proiecta și de a crea ceea ce nu poate fi fixat sau controlat prin reprezentare sau gândire conceptuală, dorință pe care Jean-François Lyotard o identifică cu forța de atracție a sublimului. În acest punct,

* (fr.) Relativ la combinații; joc combinatoriu (N.tr.).

Scanned with OKEN Scanner

așadar, nu este pur și simplu vorba despre o practică teoretică discursivă care, similar celei de-a doua revoluții despre care vorbește Charles Newman, își face apariția pe scena intelectuală pentru a îndepărta provocările și distorsiunile unei practici artistice revoluționare, ci despre o teorie care proiectează în mod continuu categoriile propriei deconcertări, cu o voință de a desființa care depășește (în timp ce, în egală măsură, recapitulează) tot ceea ce a însemnat dadaism sau suprarealism. Aici, voința și capitularea, autoritatea și renunțarea sunt reunite, în spirală, într-un elicoid indisolubil care reprezintă el însuși o altă variantă a înclinației spre sublim. O astfel de teorie își susține legitimitatea prin forme care o discreditează, se autodescompune și se privează de existența unui centru exclusiv în scopul de a produce forme mai flexibile de discurs autorizat. Teoria postmodernă creează viziunea unei „heterotopii" culturale fără nici o limită, ierarhie sau centru care este, cu toate acestea, permanent încadrată de teoria prin voința căreia a apărut, o teorie care, prin negarea autoritară a autorității, o călăuzește pretutindeni, înglobând-o sau „percluzând-o" (cedând presiunii neologismului, invoc o formă reprezentativă a acestui discurs critic, în determinarea sa de a împinge limbajul dincolo de limitele sale și, în același timp, de a materializa această deplasare într-o formulă repetabilă).

Deși această expunere a dezvoltării discursului academic contemporan se deosebește de studiile care redau o versiune mai simplă și mai armonioasă a retragerii academiei din centrele de putere și influență, trebuie totuși, într-o singură privință, să le acordăm credit și acestora din urmă – condițiile contemporane înfățișează academia într-o criză de autodefinire. Aceasta trebuie înțeleasă însă dialectic ca reprezentând, simultan, atât expresia crizei, cât și mijloacele retorice pentru gestionarea și instrumentarea ei. Avantajul abordării constă în faptul că permite ca academia să fie văzută formulând, concentrând și redistribuind autoritatea cu care este investită exact în momentul în care, de fapt, o pierde. „Teoria postmodernă" – în această formulare care permite, într-un scop util, discutarea simultană atât a teoriei despre postmodernism în domeniul cultural, cât și a teoriei care imită sau scoate în evidență trăsăturile specifice postmodernismului – constituie forma cea mai complexă a crizei de legitimare amintite.

Scanned with OKEN Scanner

Un câștig care ar decurge din aceasta (dacă într-adevăr există vreun câștig) constă în faptul că nu se mai poate nega existența postmodernismului, deoarece dezbaterea critică asupra postmodernismului poate fi considerată, în parte, o dovadă a existenței acestuia. Dezbaterile critice din jurul postmodernismului aparțin ele însele postmodernismului – astfel încât, chiar și contestările existenței postmodernismului, în virtutea implicării lor în dezbatere, sunt inevitabil capturate de forța sa de atracție „perclusivă". Dacă afirmația în sine pare o altă formă ocolită de autojustificare, o ultimă zvâcnire în spirala autocontemplării academice, pe de altă parte, ea poate să ofere și un mod de a înțelege dezbaterea asupra postmodernismului în termenii celor mai influente și presante condiții specifice de autoritate și autolegitimare culturală și teoretică, condiții care totuși, în cea mai mare parte, au rămas imperceptibile în cadrul dezbaterii înseși. Faptul se datorează, probabil, neglijenței structurale sugerate de Paul Rabinow atunci când susține că „postmodernistul își ignoră propria poziție și poziționare, deoarece, în calitate de postmodernist, este angajat într-o doctrină a parțialității și mișcării continue, pentru care chiar și asemenea lucruri, cum ar fi poziția ocupată de cineva, sunt atât de lipsite de stabilitate, de identitate, încât nu pot servi drept obiecte pentru o reflecție susținută"[21]. Dar o astfel de atenție acordată oportunităților și instituționalizării propriului discurs critic este importantă, nu în ultimul rând, datorită continuității influenței exercitate de acestea. Așa cum scria Paul Bové:

> Pentru ca criticii literari să se alăture acestei mișcări de forțe opuse totalizării și reprezentării tiranice, ei trebuie să înceapă prin a oferi o critică profundă a noii etici a profesionalismului pe care unii lideri și adepții lor o promovează acum pe piața recunoașterii critice. Intelectualii-critici trebuie să investigheze originile și funcțiile contemporane ale acestei etici pentru a le putea contesta; atunci, probabil, se va putea continua acțiunea de construire a unor instituții mai puternice și a unor practici critice progresiste.[22]

În continuare, voi încerca să abordez câteva dintre cele mai importante sfere ale dezbaterii privind postmodernismul și postmodernitatea în domeniul studiului arhitecturii, artei, literaturii, artelor interpretative și culturii populare. Remarcând aspectele de regularitate și discontinuitate tematică existente în aceste domenii diferite,

Scanned with OKEN Scanner

sper să realizez o expunere explicită a termenilor dezbaterii pentru cititorul care, probabil, nu este expert în toate domeniile (sau în nici unul dintre ele), dar, în același timp, și să examinez problemele mai importante ale semnificației, evaluării și influenței disciplinare prezente în diferitele forme ale dezbaterii. În mod inevitabil, se poate spune că aceasta mă implică în toate problemele despre care scriu, deoarece, dacă despre textele și argumentele pe care le voi lua în considerare nu se poate afirma că se distanțează clar de controversele postmoderne, ci doar că sunt cosubstanțiale acestora, atunci propria mea expunere nu poate pretinde un grad prea înalt de detașare, dat fiind, în special, accentul pe care îl pun pe necesitatea ca teoria postmodernă să-și înțeleagă funcționarea discursivă. Probabil premeditat, încerc să rezist tentației de a face publică agonia reflexivității retorice; aceasta în speranța că voi putea să introduc, treptat, o anumită cunoaștere a semnificației politice a proceselor de autoreflecție culturală, deși, într-un stadiu ulterior al argumentației, e greu de crezut că o astfel de cunoaștere s-ar putea sustrage propriei forțe critice.

Note

1. Charles BAUDELAIRE, „The Painter of Modern Life" (1863), retipărit în *The Painter of Modern Life and Other Essays*, trad. J. Mayne, London, Phaidon, 1964, pp.12-15; Walter PATER, „Concluzii" la *The Renaissance: Studies in Art and Poetry* (1873), retipărit în *Walter Pater: Three Major Texts*, ed. William E. Buckler, New York and London, New York University Press, 1986, pp. 217-20; Henry BERGSON, *Time and Free Will*, trad. F. L. Pogson (1910), retipărire, London, George Allen, 1950; Virginia WOOLF, „Modern Fiction" (1925), în *Collected Essays*, vol. 2, London, Hogarth Press, 1966, pp. 106-7.

2. Vezi Paul de MAN, „Literary History and Literary Modernity", în *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, publicat prima oară în 1971, ediția a II-a, London, Methuen, 1983, pp. 142-65.

3. *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, trad. Geoff Bennington and Brian Massumi, Manchester, Manchester University Press, 1984.

4. Jürgen PEPER, „Postmodernismus: Unitary Sensibility?", *Amerikastudien*, 22, 1977, pp. 65-89; Jürgen HABERMAS, „Modernity: An Unfinished Project", în *Postmodern Culture*, ed. Hal Foster, London and Sydney, Pluto Press, 1985, pp. 3-15; Gerald GRAFF, „The Myth of the Postmodern Breakthrough", în *Literature Against Itself: Literary Ideas in Modern Society*, Chicago and London, Chicago University Press, 1979, pp. 31-62.

5. Brian McHALE, *Postmodernist Fiction*, New York and London, Methuen, 1987; Hans BERTENS, „The Postmodern *Weltanschauung* and its Relation With

Scanned with OKEN Scanner

Modernism: An Introductory Survey", în *Approaching Postmodernism*, ed. Douwe Fokkema and Hans Bertens, Amsterdam and Philadelphia, John Benjamins, 1986, pp. 9-52.

6. *The Post-Modern Aura: The Act of Fiction in an Age of Inflation*, Evanston, Northwestern University Press, 1985.

7. Jürgen HABERMAS, *Legitimation Crisis*, publicat prima oară în 1973, trad. Thomas McCarthy, London, Heinemann, 1976.

8. *The Postmodern Condition*, pp. xxiv, 31-7.

9. Citat din Michel FOUCAULT, *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences*, traducător nemenționat, London, Tavistock Press, 1970, p. xv.

10. Ibid., p. xvi.

11. Warren MONTAG a făcut observații similare despre forța totalizatoare a teoriei postmoderne în „What is at Stake in the Postmodernism Debate?", *Postmodernism and its Discontents: Theories, Practices*, ed. E. Ann Kaplan, London, Verso, 1988, pp. 91-2.

12. Stanley FISH, *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretive Communities*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1980, p. 3.

13. „Théories et institutions pénales", *Annuaire du Collège de France, 1971-2*, citat din Alan SHERIDAN, *Michel Foucault: The Will to Truth*, London and New York, Tavistock, 1980, p. 131.

14. *The Post-Modern Aura*, pp. 27-35.

15. Terry EAGLETON, *The Function of Criticism: From „The Spectator" to Post-Structuralism*, London, Verso, 1984, pp. 81-4.

16. Ibid., p. 102.

17. „Opponents, Audiences, Constituencies, and Community", în *The politics of Interpretation*, ed. W. J. T. Mitchell, Chicago, University of Chicago Press, 1983, pp. 7-32.

18. Aici urmez exact argumentația lui Terry EAGLETON din *Literary Theory: An Introduction*, Oxford, Basil Blackwell, 1983, pp. 17-53.

19. „Postmodernism and Cultural Analysis Today", în *Postmodernism and its Discontents*, p. 49.

20. „Postmodernism in a Nominalist Frame: The Emergence and Diffusion of a Cultural Category", *Flash Art*, 137, 1987, p. 51.

21. „Representations Are Social Facts: Modernity and Post-Modernity in Anthropology", în *Writing Culture: The Politics and Poetics of Ethnography*, ed. James Clifford and George E. Marcus, Berkeley, University of California Press, 1986, p. 252.

22. „The Ineluctability of Difference: Scientific Pluralism and the Critical Intelligence", în *Postmodernism and Politics*, ed. Jonathan Arac, Manchester, Manchester University Press, 1986, p. 22.

Scanned with OKEN Scanner

PARTEA A II-A

Descendențe

Scanned with OKEN Scanner

2

Aspecte postmoderne: teoria socială și juridică postmodernă

Este necesar să se facă o distincție între două sfere separate ale teoriei postmoderne. Pe de o parte, există un compendiu de expuneri privind apariția postmodernismului în lumea culturii: capitolele care urmează vor încerca să meargă pe urmele acestor relatări. Asociată cu această latură a dezbaterii postmoderne și, în multe privințe, servindu-i drept suport structural, există și o prezentare diferită, cea a apariției unor noi forme de ordine socială, politică și economică. Aceste două abordări, una a apariției postmodernismului din modernism, cealaltă a apariției postmodernității din modernitate, parcurg traiectorii apropiate care, uneori, se intersectează, iar alteori se distanțează semnificativ una de cealaltă. Există trei scriitori a căror operă a orientat și continuă să orienteze dezbaterea despre postmodernitate în plan social, economic și politic: Jean-François Lyotard, Fredric Jameson și Jean Baudrillard. Expunerea de mai jos privind operele acestora și conceptele pe care lucrările lor le-au pus în circulație este absolut necesar să se reducă la esențial, dar este de sperat că va fi suficientă pentru a asigura un context de lucru cercetării mai specifice a teoriilor culturii postmoderne, întreprinse în capitolele următoare.

Jean-François Lyotard

Opinia lui Lyotard despre postmodernitate se regăsește în *La condition postmoderne*, carte publicată pentru prima oară în 1979.

Scanned with OKEN Scanner

Deși Lyotard s-a consacrat publicării unor studii în domenii extrem de variate, incluzând lingvistica, psihanaliza, etica, această carte de mică întindere este cea care i-a adus celebritatea în lumea vorbitorilor de limbă engleză. Cu toate că se autointitulează text „de ocazie" și este scrisă la cererea Consiliului Universităților guvernului din Quebec care a comandat, cu titlu provizoriu, un „raport asupra cunoașterii", cartea a avut o influență covârșitoare asupra teoreticienilor postmodernității. Fapt curios, deoarece multe dintre argumentațiile schițate privind natura cunoașterii și informației în cercetarea științifică de la sfârșitul secolului al XX-lea par a fi extrem de tangențiale preocupărilor teoreticienilor amintiți. Influența exercitată într-un grad atât de înalt se poate datora faptului că, așa cum sugera Fredric Jameson în introducerea sa la traducerea în limba engleză, cartea reprezintă o „răscruce de drumuri" unde se intersectează dezbateri din sfere diferite, cum ar fi politica, economia și estetica[1]. De asemenea, ea se poate datora funcționării unei spirale retroactive a influenței prin care caracterizarea condiției postmoderne făcută de Lyotard (care inițial și-a extras, în bună parte, forța de legitimare din ideile americane despre postmodernitate, cum ar fi, de exemplu, cele exprimate de Ihab Hassan) a fost ea însăși însușită ca sursă de legitimare pentru narațiunile culturalo-estetice propriu-zise. Atitudinea rezervată a publicului de specialitate din țările anglofone față de carte este trădată de includerea în ediția tradusă a unui post-scriptum, în care Lyotard se îndepărtează de studiul postmodernității și se concentrează asupra definirii postmodernismului cultural.

Argumentația lui Lyotard gravitează în jurul funcției narativului în cadrul discursului și cunoașterii științifice. El nu este interesat atât de cunoașterea științifică și de metodele științifice ca atare, cât de formele prin care o astfel de cunoaștere și astfel de metode dobândesc sau revendică legitimitate. În primul rând, Lyotard demonstrează că știința modernă este caracterizată de refuzul sau de suprimarea formelor de legitimare care se bazează pe elementul narativ. El definește cunoașterea narativă, inspirându-se din studiile antropologice ale societăților primitive unde funcția narațiunii se materializează într-un set clar de reguli care stabilesc cine are dreptul și responsabilitatea de a vorbi și de a asculta într-un grup social dat. Regulile interne conținute sau „pragmatica" narațiunii populare la indienii Cashinahua din America de Sud, de

Scanned with OKEN Scanner

exemplu, sunt condiționate de formule fixe prin care povestitorul își începe narațiunea, declinându-și identitatea (numele său de Cashinahua) și prin aceasta afirmându-și autenticitatea tribală și, în consecință, dreptul de a vorbi (pe baza faptului că a auzit povestirea de la un alt Cashinahua), precum și obligația ascultătorului de a-l asculta. Acesta constituie un moment de autolegitimare. Relatarea povestirii numai într-un anumit mod condiționează dreptul povestitorului de a spune sau nu povestea. Lyotard acordă o semnificație deosebită acestui moment aparent destul de slab de autolegitimare, deoarece consideră că „ceea ce se transmite prin aceste narațiuni este setul de reguli pragmatice care constituie condiționarea socială" (*PC*, 21). O altă trăsătură surprinzătoare asupra căreia insistă Lyotard este forma ritmică a narațiunii care, printr-un metru regularizant sau o „măsură" narativă, fixează și conține iregularitățile timpului real. Concluzia lui Lyotard este că, departe de a atrage atenția asupra trecerii timpului în propria lor desfășurare temporală, prin ceea ce, în mod convențional, se admite că este trăsătura distinctivă a narațiunii acest gen de narațiuni dizolvă sau suspendă de fapt, sentimentul timpului. În acest punct, Lyotard lasă impresia că forțează limitele termenului de „narațiune" la extrem – din moment ce afirmațiile sale par a se aplica exclusiv la cazul particular al unei populații cum ar fi Cashinahua, ale cărei narațiuni rituale, într-adevăr, sunt formate din „interminabile psalmodieri monotone" (*PC*, 21).

Pentru Lyotard, această formă a narațiunii constituie modalitatea principală prin intemediul căreia o cultură sau o colectivitate se autolegitimează printr-o tautologie revendicatoare. Acest gen de narațiune lasă numai impresia că se referă la trecut, scrie Lyotard, deoarece, în realitate, se referă la actul narativ în sine, plasat într-un prezent continuu, care nu are nevoie de nici o altă autorizare în afara celei pe care și-o acordă singur. Aceste narațiuni „definesc ce are dreptul să fie spus și făcut în cadrul culturii respective și, deoarece ele însele aparțin culturii în cauză, sunt legitimate de simplul fapt că fac ceea ce fac" (*PC*, 23).

În opinia lui Lyotard, acest gen de legitimare este cel împotriva căruia știința s-a luptat și pe care a încercat să-l desființeze începând încă din secolul al XVIII-lea. „Concepția clasică a pragmaticii cunoașterii științifice" (*PC*, 23), după cum a numit-o Lyotard, necesită o structură de autorizare destul de diferită. Fiind dependen-

Scanned with OKEN Scanner

te, așa cum sunt, de valoarea stabilită și acceptată a adevărului, cunoașterea și limbajul științific sunt separate de modurile de folosire ale limbajului care formează condiționările sociale. Acel predominant „joc de limbaj", cum îl denumește Lyotard împrumutând o sintagmă din opera lui Wittgenstein, are un caracter mai degrabă denotativ decât narativ. Limbajul științific se opune energic jocului de limbaj al narațiunii pe care îl asociază cu ignoranța, barbaria, prejudecata, superstiția și ideologia (*PC*, 27). Dar, între știință și narațiune există și o altă deosebire mult mai importantă. În timp ce narațiunea primitivă nu are nevoie de nici o altă formă de legitimare în afara propriei interpretări, validându-se „în pragmatica propriei sale transmiteri fără a recurge la argumentații sau dovezi" (*PC*, 27), cunoașterea științifică nu se poate niciodată autovalida pur și simplu prin propriile procedee (ceva este adevărat deoarece așa se procedează). Dat fiind faptul că, spre deosebire de cunoașterea narativă, cunoașterea științifică este diferită de alte forme de cunoaștere și comunicare care constituie condiționări de ordin social și colectiv, problema legitimării capătă o altă dimensiune: în fond, de ce trebuie să existe activitatea științifică și de ce este necesar ca societatea să susțină financiar instituțiile științifice axate pe studiul cunoașterii?

Aceasta este faza în care, în mod inevitabil, știința revine la narațiune, afirmă Lyotard, deoarece, în final, numai prin narațiuni activitatea științifică capătă autoritate și motivație. Cele două tipuri principale de narațiuni la care face apel știința sunt cel politic și cel filozofic. Primul, asociat cu iluminismul și concretizat în idealurile Revoluției Franceze, reprezintă narațiunea eliberării treptate a umanității din sclavie și a desființării oprimării de clasă. Știința trebuie să joace un rol central în acest proces ca reprezentare a cunoașterii care, din moment ce a devenit accesibilă tuturor, își va da concursul pentru atingerea libertății absolute. Această „narațiune" politică „a emancipării" se intersectează cu o narațiune filozofică inițiată și descrisă în opera lui Hegel, și va exercita o influență impresionantă; aici, cunoașterea constituie o parte fundamentală a evoluției graduale, de-a lungul istoriei, a spiritului conștient de sine provenit din materia ignorantă, lipsită de conștiință de sine (*PC*, 31-7). În timp ce, narațiunile de început s-au axat pe ideea redescoperirii adevărului originar sau a reîntoarcerii la acesta, ambele tipuri de narațiuni amintite, cel al emancipării și cel

Scanned with OKEN Scanner

speculativ, au un caracter teleologic, adică se bazează pe ideea unui itinerar care urmărește un anumit scop final. Ambele narațiuni sunt, în egală măsură, și „metanarațiuni", cu alte cuvinte, narațiuni care subordonează, organizează și explică alte narațiuni, astfel încât una din două narațiuni specifice, fie că se referă la o descoperire științifică, fie la dezvoltarea și educația unui individ, capătă semnificație prin modul în care repetă și confirmă narațiunile majore ale emancipării umanității sau cele ale atingerii fazei de Spirit absolut conștient de sine.

În consecință, Lyotard este încântat să sugereze ceea ce recunoaște ca fiind un paradox – faptul că o cunoaștere științifică care este condiționată, la un anumit nivel, de reprimarea și denunțarea narațiunii, este prin aceasta condamnată la dependența, la un nivel superior, de o narațiune de legitimare, o „metanarațiune" sau o „narațiune majoră".

> Cunoașterea științifică nu poate cunoaște și nu poate face cunoscut faptul că reprezintă adevărata cunoaștere fără a face apel la celălalt tip de cunoaștere, cea narativă, care, din punctul ei de vedere, nu este câtuși de puțin cunoaștere. Dacă nu ar recurge la aceasta, ea s-ar găsi în situația de a-și presupune propria validitate și de a se înclina în fața a ceea ce condamnă: ar cere să fie crezută pe cuvânt, ar porni de la prejudecăți. Nu va cădea oare în aceeași capcană utilizând narațiunea ca autoritate? (*PC*, 29)

Meandrele fascinante ale acestui paradox mi se par iluzorii. Este evident faptul că Lyotard vorbește aici despre două genuri foarte diferite de narațiune: unul incluzând aparent poezia lirică, cântecul, discuțiile și interpretarea conform ritualului, celălalt prezentând trăsături asociate mult mai firesc cu narațiunea – desfășurarea în timp a unei serii de evenimente aflate într-o relație cauzală și direcționarea ei în sensul găsirii unei soluții. De fapt, dacă cineva ar refuza să accepte denumirea de „narațiune" pentru tipul de schimb lingvistic practicat de populația Cashinahua și pentru jocurile de limbaj non-științifice similare, paradoxul lui Lyotard s-ar evapora.

Dar cea mai importantă parte a analizei cunoașterii științifice realizate de Lyotard o constituie viziunea sa asupra condiției contemporane. Ceea ce se întâmplă de la cel de-al doilea război mondial încoace, susține el, este faza finală a epuizării forței acestor narațiuni majore de a asigura un cadru de legitimare operei

Scanned with OKEN Scanner

științifice. Lyotard este enervant de vag în privința a ceea ce consideră a fi cauza acestui declin al metanarațiunilor, sugerând numai faptul că ar fi întrucâtva legată, pe de o parte, de renașterea spiritului capitalist de liber întreprinzător și de discreditarea treptată a alternativei sale comuniste în varianta de stat, iar, pe de altă parte, de dezvoltarea tehnicilor și tehnologiilor din domeniul științei care au antrenat, în consecință, o mutație, accentul nemaifiind pus pe scopuri, ci pe mijloace (*PC*, 37-8). Prima dintre afirmații este insuficient demonstrată, iar cea de-a doua este nu doar neargumentată, ci și tautologică. De ce deplasarea centrului de interes de la scopuri la mijloace este un rezultat al dezvoltării sau multiplicării tehnicilor și tehnologiilor? Și, dacă într-adevăr este așa, atunci, după cum vom vedea în continuare, această deplasare a accentului poate fi la fel de bine considerată drept un simplu simptom al declinului, mai de grabă decât cauza acestuia.

Efectul antrenat asupra științei de ceea ce Lyotard numește „neîncrederea în metanarațiuni" îl constituie pierderea legitimității în raport cu aceste metanarațiuni. În consecință, știința nu mai este considerată drept ceva valoros și necesar datorită rolului jucat în evoluția lentă spre o libertate și cunoaștere absolută. O dată cu pierderea încrederii în metanarațiuni (și, probabil, contribuind la aceasta) apare și declinul forței de reglementare generală în cadrul paradigmelor științei înseși, deoarece aceasta își descoperă limitele propriilor supoziții și metode de verificare, lovindu-se de paradoxuri și punând întrebări (în matematică, de exemplu) indeterminabile, în sensul nu al unor întrebări care nu au răspuns, ci al unor întrebări care – se poate demonstra *în principiu* – nu își pot găsi un răspuns. Dat fiind această situație, puterea de organizare a științei înseși începe să slăbească pe măsură ce știința se transformă într-o nebuloasă de specializări excesive, fiecare cu propria manieră de a proceda sau cu propriul joc de limbaj, evident incompatibile. Nici unul dintre aceste jocuri de limbaj nu mai recurge la principiile exterioare de dreptate sau autoritate; în aceste condiții, scopul „nu mai este adevărul, ci gradul de performanță" (*PC*, 46) – nu mai interesează ce tip de cercetare va conduce la descoperirea unor fapte verificabile, ci care este activitatea de cercetare care merge cel mai bine, prin „a merge cel mai bine" înțelegându-se creșterea volumului cercetării desfășurate în cadrul aceluiași domeniu și sporirea oportunităților

Scanned with OKEN Scanner

care susțin respectiva creștere; cu alte cuvinte, creșterea performanței și a „output"-ului operațional al sistemului cunoașterii științifice.

În acest punct se poate detecta o corespondență evidentă între autolegitimarea, în consecință, a științei și autolegitimarea-prin-narațiune întâlnită la populația Cashinahua (care, se poate remarca, simbolizează pentru Lyotard un echivalent magic al inocenței lingvistice nealterate proprie tuturor popoarelor primitive). Atât narațiunea științifică, cât și cea a populației Cashinahua afirmă: „Facem ceea ce facem, deoarece acesta este modul în care o facem". Diferența dintre ele constă în faptul că, în timp ce modurile de comunicare și schimb întâlnite la populația Cashinahua formează un încurajator întreg identic cu sine, astfel încât viața lor colectivă este dominată de un singur joc de limbaj, societatea postmodernă cuprinde o multitudine de jocuri de limbaj, diferite și incompatibile, având fiecare propriile principii netransferabile de autolegitimare. Se poate remarca, în consecință, trecerea de la măreția voalată a macronarațiunilor la autonomia fragmentantă a micronarațiunilor.

Această schimbare este și bună și rea. Partea rea este că, așa stând lucrurile, nu s-ar părea că mai există vreo cale de a face ordine în lumea științei – sau, în acest sens, oriunde altundeva – în numele dreptății sau binelui. Lyotard recunoaște, fără plăcere, că „în discursul actual al susținătorilor financiari ai cercetării, singurul mobil credibil este puterea" (*PC*, 48). În aceste condiții, universitatea sau instituția de învățământ nu poate fi interesată de transmiterea cunoașterii ca atare, ci, în mod obligatoriu, va fi legată și mai strâns de principiul gradului de performanță – astfel încât, întrebarea pusă de profesor, student și guvern, acum nu trebuie să mai fie „Este adevărat?", ci „La ce folosește?" și „Cât valorează?" (*PC*, 51). Această latură a analizei lui Lyotard conduce la perspectiva de coșmar, întrezărită de „Școala de la Frankfurt" a teoreticienilor sociali marxiști, a unei lumi subordonate nu unui ideal rațional, ci principiului absolut și pe deplin necontrolat al raționalizării, al obținerii unui „output" cât mai ridicat dintr-un „input" cât mai scăzut.

Partea bună din formularea lui Lyotard constă în faptul că principiul gradului de performanță ar putea să determine nu numai înfrânarea energiilor novatoare, ci, în egală măsură, și stimularea unor salturi neortodoxe din paradigmele existente sau din princi-

Scanned with OKEN Scanner

palele structuri de gândire. În cele din urmă, Lyotard prevede că știința va avea la dispoziție o lume a „informației perfecte" în care cunoștințele, în ansamblu, vor deveni, în principiu, accesibile oricui, astfel încât nu va fi posibilă revendicarea unui nou tip de cunoaștere bazată pe descoperirea unor fapte noi. (Trebuie reamintit aici faptul că Lyotard nu oferă o explicație a modului în care această lume a „informației perfecte" ar putea să apară pe cont propriu; cu siguranță, extinderea tehologiilor informaționale a dat până acum puține semne de creștere a accesibilității generale la informație. Mai degrabă, a tins să consolideze și chiar să accentueze dezechilibrul existent în domeniul deținerii și accesibilității informației. Dar acest aspect ar fi mai bine să-l lăsăm deoparte). Lyotard susține că, în această condiție postulată a „informației perfecte", singura posibilitate de a face o mutare nouă în partida susținută de știință (el nu spune și de ce ar fi de dorit acest lucru în circumstanțele actuale) este rearanjarea informației într-un mod diferit și imprevizibil. Aceste salturi de imaginație sunt cele care oferă perspectiva destabilizării sau reînnoirii paradigmelor cunoașterii științifice.

În argumentația lui Lyotard, părțile bune și cele rele se îmbină în maniere complexe. Dacă, pe de o parte, tendința narațiunilor majore descompuse este aceea de a produce o saturație inertă în cadrul căreia un sistem de relații tinde să se reproducă la nesfârșit, atunci, după cum susține Lyotard, chiar această saturație este cea care ar putea antrena șocurile novatoare apte să zdruncine inerția sistemului. Ne putem imagina cum s-ar petrece acest lucru luând ca exemplu televiziunea. Televiziunea prin cablu părea să promită o libertate absolută de alegere și o ofertă foarte variată. În realitate, experiența arată că absența controlului economic și legislativ antrenează o uniformitate plicticoasă, deoarece societățile de televiziune luptă să obțină un câștig cât mai ridicat cu cheltuieli cât mai mici. Situația, puțin verosimilă, pe care Lyotard lasă impresia că o susține este aceea în care, la limita extremă a unei uniformități paralizate, sistemul ar produce din interior o inovație îndrăzneață și neașteptată care i-ar răsturna în totalitate propriile uzanțe.

Exemplul este, bineînțeles, tendențios și Lyotard, care este atât de preocupat de cazul particular al științei, nu apelează la el –, deși mulți dintre cei convinși de analiza sa au ajuns mult mai aproape de acceptarea spiritului caracteristic pieței libere. Lyotard este mai preocupat să aducă argumente în favoarea științei, atât de des

Scanned with OKEN Scanner

acuzată de servilism în fața tiraniei, datorită rolului ei eliberator de avangardă:

> Știința postmodernă – ocupându-se de astfel de lucruri cum ar fi problemele cu soluții indeterminabile, limitele unui control exact, conflictele caracterizate de lipsa unor informații complete, „*fracta*", catastrofele și paradoxurile pragmatice – își teoretizează propria evoluție, definind-o ca discontinuă, catastrofică, nerectificabilă și paradoxală. Ea modifică semnificația cuvântului *cunoaștere*, explicând în același timp cum poate avea loc o astfel de schimbare. Știința produce nu ceea ce este cunoscut, ci ceea ce este necunoscut. (*PC*, 60)

O astfel de știință se bazează nu pe logică, ci pe „paralogică" care, din eroare sau deliberat, contrazice argumentarea logică și este menită să schimbe și să transforme structurile rațiunii înseși (*PC*, 61). Ceea ce este reprezentativ pentru știința postmodernă este abandonarea narațiunilor centralizatoare. Lyotard îmbrățișează afectuos viziunea unei lumi în care jocuri de limbaj multiple și incompatibile se dezvoltă impetuos unul alături de celălalt, considerând că nu merită să se încerce crearea unei comunicări sau a unui consens între ele, din moment ce „un astfel de consens violentează într-adevăr eterogenitatea jocurilor de limbaj" (*PC*, XXV). În schimb, ni se cere să „privim consternați" (*PC*, 26) această diversitate lingvistică și să salutăm jocurile de limbaj aflate în permanentă divizare și reduplicare celulară. Ca orice romantic convins că „invenția se naște întotdeauna din disensiune", Lyotard este încredințat că „cunoașterea postmodernă nu este un simplu instrument în mâna autorităților; ea ne rafinează sensibilitatea față de diferențe și ne întărește capacitatea de a tolera incomensurabilul" (*PC*, XXV).

În gândirea contemporană, formularea lui Lyotard constituie unul dintre cele mai importante momente ale exprimării aspirației spre sublim, alăturându-se operelor lui Deleuze și Foucault prin sugerarea posibilității desprinderii din mirajul epocal al gândirii metafizice și prin pledoaria în favoarea libertății „nomade", dezordonate, a diferenței pure. Sugestia lui Lyotard a fost interpretată fără sfială în acest mod atât de majoritatea criticilor literari, cât și de analiștii din domeniul culturii (puține semne ale unui oarecare interes sau reacții provin chiar de la oamenii de știință). Această neglijare a detaliului specific din afirmațiile lui Lyotard despre știință, precum și faptul că exegeții săi au consimțit ca analiza sa să

Scanned with OKEN Scanner

fie mutată pe furiș dintr-un domeniu, cel al cunoașterii științifice, într-un cu totul alt domeniu-gazdă, constituie două aspecte destul de îngrijorătoare.

Acest lucru este accentuat de faptul că, judecând superficial, analiza condiției cunoașterii științifice realizată de Lyotard este neplauzibilă în atât de multe privințe. Deși este adevărat că dirijarea cercetării științifice în universități și în afara lor este, din ce în ce mai mult, mai degrabă subordonată considerentelor de utilitate directă și de profitabilitate, decât celor autentice privind progresul științei, este dificil de sesizat exact în ce măsură aceasta are legătură cu argumentele referitoare la colapsul consensului obiectivist din interiorul științei înseși. Domeniile de activitate științifică în care problemele ce îl preocupă atât de mult pe Lyotard sunt incontestabil importante – matematica și fizica teoretică – constituie, în general, formele care suferă cel mai mult în urma instrumentalizării economice a științei. Lyotard înfățișează o imagine a dizolvării științei într-o frenezie a relativismului, în care singurul scop urmărit este ieșirea triumfătoare din îngrădirile impuse de paradigmele învechite și prăfuite, și călcarea în picioare a procedeelor operaționale în căutarea unor forme exotice ale ilogicului. Dar lucrurile nu stau chiar așa. Dacă unele dintre formele de știință pură, matematica și fizica teoretică fiind din nou exemple elocvente, se ocupă de explorarea diferitelor structuri ale gândirii în scopul înțelegerii realității, atunci gândirea rămâne încă legată, în general, de modele de judecată, de consens și de corespondență privind adevărurile demonstrabile. Altminteri, de ce cineva care postulează existența unei noi particule sau forțe și-ar da atât de mult osteneala să adune fonduri pentru a scormoni adânc sub pământ sau pentru a organiza experimente sofisticate sub gheața polară sau pentru a construi acceleratoare uriașe de particule, în scopul unic de a le verifica existența?

Desigur, nu orice știință este atât de evident dependentă de acest model empiric. Este adevărat faptul că, în zilele noastre, știința este mult mai conștientă de modul în care selectarea unei paradigme de gândire sau investigație întotdeauna va determina, anticipat, într-o oarecare măsură, genurile de rezultate care, foarte probabil, se vor obține, dar o știință ale cărei informații sunt furnizate de astfel de judecăți este mult mai puțin probabil să revendice valabilitate universală pentru descoperirile ei. Lyotard se inspiră aici

Scanned with OKEN Scanner

din operele unor filozofi ai științei, cum ar fi Thomas Kuhn și Paul Feyerabend, care au demonstrat că realizările științei trebuie să fie întotdeauna o funcție a paradigmelor care guvernează gândirea științifică în orice timp dat. Dar, așa cum subliniază Richard Rorty și Axel Honneth, Lyotard ia afirmația lui Kuhn care precizează condiția generală a tuturor științelor în toate timpurile și o transformă dându-i o tentă mult mai particulară, pretinzând că este trăsătura distinctivă a științei postmoderne[2]. Analiza lui Lyotard privind abandonarea perspectivei universale în știință poate fi cu greu pusă de acord cel puțin cu una dintre realizările contemporane particulare obținute de științele care studiază materia. În cadrul fizicii teoretice, tendința care se manifestă nu se îndreaptă spre forme bizare de paralogism numai de dragul diversificării cunoștințelor, iar cei mai mulți dintre oamenii de știință nu tolerează incomensurabilitatea cu atât de multă docilitate pe cât ar vrea Lyotard să ne facă să credem, deoarece cel puțin eforturile depuse de partizanii unei tendințe importante din cercetarea teoretică din domeniul fizicii s-au concentrat asupra elaborării unor teorii unificatoare care să explice acțiunile tuturor forțelor cunoscute în natură – dacă a existat vreodată o narațiune majoră, atunci cu siguranță este aceasta[3].

Ceea ce este cel mai greu de acceptat în expunerea lui Lyotard este deplasarea ei de la specificul util, opiniile privind dirijarea și răspândirea cunoașterii științifice în universități și alte instituții, la generalizarea globală. Geoff Bennington susține că Lyotard ar putea fi acuzat că proiectează ca pe o metanarațiune proprie opiniile sale privind o „diasporă" inevitabilă a cunoștințelor, departe de metanarațiunile centralizatoare[4]. De fapt, modelul lui Lyotard are un dublu caracter totalizator, deoarece se bazează nu numai pe o viziune a colapsului total al metanarațiunii, pretutindeni și pentru totdeauna, ci și pe credința de nezdruncinat a unei dominații absolute a metanarațiunii înainte de apariția condițiilor postmoderne. Aceasta îl determină pe Lyotard ca, în schițele sale concise, mai recente, despre postmodernitate, publicate sub titlul *Le postmoderne expliqué aux enfants*, să acuze toate narațiunile generalizatoare – de genul marxismului, filozofiei hegeliene și teoriei economice liberale – de un totalitarism care conduce inevitabil la „crime împotriva umanității"[5].

Mai recent, urmând linia celor care au adoptat punctul său de vedere generalizator și l-au generalizat în continuare, Lyotard și-a

Scanned with OKEN Scanner

îndreptat atenția asupra dezbaterilor privind politica culturală. În acest caz, problema declinului metanarațiunii are mai puține puncte în comun cu posibilitatea ca oamenii de știință să fie sau nu de acord între ei, sau să știe sau nu de ce fac ceea ce fac, și este mai mult legată de aspecte privind relațiile stabilite în interiorul culturilor și între acestea. Într-un eseu intitulat „Missive on Universal History", bazându-se pe un argument lingvistic, Lyotard lansează un atac împotriva imperialismului cultural al metanarațiunii. El susține că, în momentul în care punem sau încercăm să punem o întrebare de genul „Oare noi trebuie să continuăm să înțelegem multiplicitatea fenomenelor sociale și nesociale în lumina Ideii unei istorii universale a omenirii?", problema centrală constă chiar în utilizarea cuvântului „noi". Acest „noi", scrie Lyotard, este o forma de violență gramaticală menită să nege și să șteargă urmele specificității unor „tu" și „ea" din alte culturi, pornind de la premisa falsă a încorporării într-o umanitate universală. De aceea, trebuie să ne debarasăm de acest „noi", de această categorie gramaticală și politică, care nu poate exista decât ca mit legitimator ce acționează în slujba culturilor acaparatoare și opresive. În schimb, fără a recurge la principiile universale, este necesar să se adopte și să se promoveze orice formă de diversitate culturală[6].

Există două obiecții valabile diferite față de acest argument împotriva universalismului cultural. Prima obiecție este ridicată de Richard Rorty într-un răspuns la „Missive on Universal History" a lui Lyotard. Rorty susține că Lyotard nu poate concepe că există ceva intermediar în planul situat între adeziunea absolută și dogmatică la universalii, pe de o parte, și delegitimarea absolută, pe de altă parte, – de fapt, între totalitarism și anarhie. Aceasta, spune el, înseamnă să ignori întreaga tradiție a gândirii pragmatismului reprezentată de filozofii americani William James, William Dewey și, mai târziu, chiar de Rorty care, cu toate că își face o profesiune de credință din negarea categorică a oricărei atracții față de ideile de absolut sau de idealurile metafizice, totuși nu abandonează perspectiva realizării consensului uman. Lyotard insistă asupra incompatibilității absolute dintre limbajele culturale diferite sau, așa cum le denumește el, „lumi-nume"[7]. Dar Rorty, deși este gata să accepte existența diferențelor culturale, neagă faptul că acestea s-ar ridica la rangul de incompatibilitate acceptată din principiu. El subliniază cu

Scanned with OKEN Scanner

vehemență faptul că, în cazul în care afirmațiile lui Lyotard privind diferențierea absolută a culturilor și jocurilor de limbaj ar fi adevărate, atunci nu numai că ar fi imposibil ca cineva să poată învăța vreodată o limbă străină, ci ar fi imposibil și ca această persoană, un francez, de exemplu, să fie capabilă să distingă maniera în care o altă limbă – să zicem dialectul Cashinahua – este incompatibilă cu limba sa maternă. Într-adevăr, mergând mai departe, se poate afirma că această persoană s-ar putea să nu fie în stare să recunoască faptul că dialectul Cashinahua chiar reprezintă o limbă. Soluția lui Rorty pentru atingerea consensului nu se bazează pe principiile abstracte sau universal acceptate ale naturii umane, ci pe un proces treptat de adaptare reciprocă a părților aflate în conflict:

> ceea ce caută pragmatistul sunt narațiunile profund cosmopolite care nu sunt narațiuni de emancipare. El consideră că nu a existat niciodată ceva ce trebuie eliberat și că natura umană nu s-a aflat niciodată în lanțuri. Dimpotrivă, umanitatea și-a creat, treptat, propria natură prin intermediul „combinațiilor de valori contrarii" din ce în ce mai cuprinzătoare și mai bogate. În ultimul timp, se pare că acestea au izbutit să îmbrace o formă deosebit de reușită, cea care s-a concretizat în instituțiile liberale din Occident[8].

Pentru Lyotard, unica modalitate de a evita subordonarea violentă a unui limbaj (și, în consecință, a experienței și identității culturale) față de un alt limbaj constă în abandonarea speranței de a putea vreodată unifica limbajele incompatibile. Pentru Rorty, astfel de dezacorduri sunt o chestiune de înțelegere tolerantă:

> Diferențele culturale sunt similare deosebirilor dintre teoriile vechi și noi (sau „revoluționare") din cadrul aceleași culturi. Respectul arătat punctului de vedere Cashinahua nu se deosebește cu nimic de atenția politicoasă acordată unei idei fundamental noi, emise de unul dintre colegii noștri din Occident, în domeniul științei, politicii sau filozofiei[9].

Această viziune a unei toleranțe și persuasiuni curtenitoare se bazează, în cazul lui Rorty, pe recunoașterea necesității de a se asigura că puterea de convingere, de fapt, nu se sprijină pe forță, că aceste culturi nu sunt „convinse" să renunțe la identitatea lor prin amenințări latente sau reale, sau prin tentații de altă natură care pot interveni în schimbul liber, reciproc tolerant, de idei și experiențe.

Scanned with OKEN Scanner

Cu toate acestea, Rorty oferă puține sugestii despre cum ar putea fi garantată o astfel de toleranță, altfel decât presupunând că, în mod firesc, culturile vor ajunge să înțeleagă că ea este oportună și profitabilă.

Față de argumentația lui Lyotard, se poate imagina și o a doua obiecție diferită de cea ridicată de Rorty și, probabil, mai consistentă. În acest sens, va fi necesar să luăm în considerare opera scriitorului care, se subînțelege, se situează pe poziții opuse celor exprimate de Lyotard în *The Postmodern Condition* și în majoritatea celorlalte studii, și anume, opera teoreticianului german al științelor sociale, Jürgen Habermas. Habermas a fost preocupat, într-o operă cuprinzătoare și îndrăzneață, realizată în cursul ultimilor treizeci de ani, să dezvolte un model de „acțiune comunicativă", o schemă etică bazată pe principiile rațiunii, dreptății și democrației, care, în cadrul unor forme false și opresive de consens, nu riscă să înstrăineze sau să reducă la tăcere vocile aparent aberante ale minorității. De aici, concentrarea filozofiei lui Habermas asupra comunicării libere, nedenaturate, ca bază a justiției. Habermas se deosebește de Rorty prin faptul că încearcă să descopere baze sau garanții pentru multiplicitatea de interese divergente în orice situație dată, mai degrabă decât să se încreadă, pur și simplu, în bunele intenții sau interesul propriu luminat. Căutând astfel de forme de legitimare, Habermas continuă linia modernă de cercetare care urmărește realizarea unei etici sociale bazate pe rațiune, acel „proiect al iluminismului" pe care Lyotard îl considera epuizat. Pe de altă parte, pentru Habermas, atacul lui Lyotard îndreptat împotriva principiului rațiunii ține, în ultimă instanță, de iraționalism și este, în egală măsură, „neoconservator" prin intenția de a sacrifica principiile dreptății în favoarea unei piețe morale și culturale libere, care „doar își încearcă norocul la joc"[10].

Reacția lui Lyotard la critica adusă de Habermas a constat într-o reafirmare consecventă a scepticismului său în privința fundamentului rațiunii universale, a necesității declanșării unui „război contra totalității" (*PC*, 82) și în refuzul categoric de a accepta orice gen de universalism. Ca o ironie, prin această intoleranță categorică față de ideile de absolut, Lyotard îndepărtează posibilitatea garantării diversității intereselor culturale pe care, de fapt, dorește să o promoveze. A considera conflictul drept o garanție necesară a diversității și a crede că disensiunile generează, în mod absolut ne-

Scanned with OKEN Scanner

cesar, inovația, înseamnă să ignori realitatea istoriei recente. Dacă lumea contemporană asistă la perpetuarea „asasinării culturii" pe scară largă, atât de detestată de Lyotard, vina nu aparține, se pare, atât de mult totalitarismului tiranic, cât eșecului înregistrat în construirea unui sistem de relații care să garanteze libertatea grupurilor și culturilor minoritare, situație determinată nu de universalism, ci de o aviditate și ostilitate descentrată. Axel Honneth susține că disprețul manifestat de Lyotard față de orice fel de principiu universal sau generalizabil, îi privează în mod fatal teoria exact de condițiile care ar putea susține polemica liberă și productivă a jocurilor de limbaj:

> Dacă recurgerea la normele universale este din principiu blocată în interesul unei critici ideologice, atunci nu se poate formula un argument semnificativ care să susțină dreptul egal de coexistență al tuturor culturilor actuale; aceasta exclude posibilitatea formulării unei reguli, fără să mai amintim de posibilitatea instituționalizării unei forme legale, care, dincolo de perspectivele morale interne ale jocurilor de limbaj, ar putea să-și asume responsabilitatea pentru recunoașterea universală a drepturilor egale ale culturilor.[11]

De fapt, această idee dezvăluie identitatea fundamentală dintre pozițiile adoptate de Lyotard și Rorty; amândoi privesc cu neîncredere efectele violente ale gândirii totalizatoare și doresc să promoveze diversitatea, dar nici unul nu este dispus să construiască fundamentul care ar putea garanta existența unei astfel de diversități, sprijinindu-se pe altceva decât o bază *ad-hoc*.

O altă obiecție, probabil la fel de serioasă, privind caracterizarea făcută de Lyotard condiției postmoderne, se referă la separația operată de el între cele două rezultate contrare antrenate de fenomenul delegitimării în lumea contemporană. Așa cum am arătat mai înainte, unul dintre aceste rezultate constă în funcționalismul fără conținut al unui sistem de producție și al unui schimb de informații care are ca scop nu adevărul, ci o producție rațională și accelerată. Cel de-al doilea rezultat, mai puțin nociv, vizează posibilitatea de a stimula inovația paralogică. Lyotard clarifică faptul că, deși ambele curente din viața contemporană derivă din același context al delegitimării, el se situează ferm de partea paralogismului. Acesta este punctul în care teoria politică a lui Lyotard se confundă cel mai evident cu scrierile sale poststructura-

Scanned with OKEN Scanner

liste mai vechi din domeniile psihanalizei și esteticii, scrieri care accentuează necesitatea de a scoate tensiunile informe și efemere ale dorinței și impulsurilor psihice din sfera de influență obligatorie și selectivă a limbajului și formelor sociale[12].

Dar Lyotard pare că nu este dispus să urmărească până la capăt implicațiile acestei echivalențe structurale dintre cele două efecte ale delegitimării: grad de performanță și paralogism, consolidare și subminare a sistemelor de operare. Iată cum caracterizează Lyotard această implicare reciprocă a celor două alternative în perioada de după cel de-al doilea război mondial:

> reconstituirea pieței mondiale după cel de-al doilea război mondial și luptele financiare și economice purtate astăzi între bănci și corporații multinaționale, la care subscriu Statele naționale, pentru a pune stăpânire pe această piață, sunt lipsite de orice fel de perspectivă internațională. Este greu să acorzi încredere unui participant la această competiție care pretinde că totuși urmărește obiectivele fixate de liberalismul economic sau de keynesismul din perioada modernă; deoarece este destul de evident faptul că această competiție nu diminuează în nici un fel, ci dimpotrivă, în realitate, agravează inegalitatea distribuției bogăției în lume și că, departe de a elimina frontierele naționale, ea profită de acestea pentru a face speculații financiare și comerciale. Piața mondială nu constituie o istorie universală în accepția modernă. Diferențele culturale sunt, de fapt, și mai mult încurajate grație unei serii întregi de industrii legate de turism și cultură[13].

Analiza efectuată chiar de Lyotard și prezentată mai sus sugerează că diversitatea, departe de a opune o rezistență oportună sistemului economic global, este condiția constitutivă a acestuia. Dată fiind această situație, pare riscantă adoptarea unei politici care aderă la universul delegitimat al postmodernității în absența unui cadru analitic care să indice cum se poate face distincția dintre o inovație „subversivă" și diversitatea constantă, realmente necesară pentru a alimenta și stimula, în ansamblu, piețele mondiale ale capitalismului avansat. Într-o manieră mai spirituală, Terry Eagleton ridică și el această problemă:

> Nu este dificil... să constați existența unei relații între filozofia lui J. L. Austin și IBM sau între diferitele teorii ale neo-nietzscheanismului din perioada poststructuralistă și „Standard Oil". Nu este surprinzător faptul că modelele clasice de adevăr și cunoaștere sunt din ce în ce mai mult defavorizate într-o societate în care ceea ce contează este dacă

Scanned with OKEN Scanner

livrezi cumva mărfuri comerciale sau retorice. Pentru teoreticienii discursului și directorii pregătiți la cursuri de scurtă durată, obiectivul final nu mai este adevărul, ci gradul de performanță, nu rațiunea, ci puterea. În viziunea unei persoane profund dezamăgite (oricum se ignoră acest lucru) de realismul epistemologic și de teoria adevărului-corespondență, CBI* este, în acest sens, format din poststructuraliști involuntari[14].

Dacă Eagleton are dreptate, trebuie să ne îndoim de eficiența sau înțelepciunea faptului că acordăm încredere paralogismului care s-ar putea să nu reprezinte nimic mai mult decât o versiune anarhistă a ideologiei pragmatice seci a gradului de performanță în capitalism.

Aceste probleme s-ar putea să fie legate de poziția pe care o ocupă opera lui Lyotard în cadrul teoriei literare postmoderne în ansamblu, deoarece studiul *The Postmodern Condition,* la fel ca multe alte texte cuprinse în dezbaterea asupra postmodernismului, poate fi, în egală măsură, perceput ca o alegorie deghizată a condiției cunoașterii și instituțiilor *academice* în lumea contemporană. Lyotard are o atitudine pesimistă în privința rolului intelectualului într-o lume modernă care se dispensează de orizontul justificator al istoriei universale sau al cunoașterii absolute. Diagnosticul condiției postmoderne este, într-un anumit sens, cel al inutilității finale a intelectualului:

Noi, cei care încercăm să gândim toate acestea, suntem oare condamnați numai la un fel de eroism negativ? Este evident că un anumit gen de personalitate intelectuală (Voltaire, Zola, Sartre) a dispărut o dată cu declinul modernității... violența criticii lansate împotriva academiei în anii '60, urmată de declinul implacabil al instituțiilor de educație din toate țările moderne, demonstrează suficient de clar că transmiterea cunoașterii și cunoașterea în sine au încetat să exercite acel tip de autoritate necesar pentru ca intelectualul să adune un auditoriu atunci când urcă la tribună. Într-o lume în care succesul este identificat cu economisirea timpului, gândirea are un singur defect iremediabil: irosește timp[15].

Dar, în ciuda acestui punct de vedere sever, Lyotard nu pare să ofere intelectualului un panaceu analitic. *The Postmodern Condition* face din omul de știință adevăratul „erou negativ" de

* Confederation of British Industry (N. tr.).

Scanned with OKEN Scanner

avangardă, grație capacităților lui sau ale ei de a duce la bun sfârșit luptele de gherilă intelectuală din interiorul sistemului, provocând, în secret, mișcări destabilizatoare în jocurile de limbaj ale autorității. Deși Lyotard adresează științelor un „raport asupra cunoașterii", cartea îndepărtează constant știința de asociațiile dezonorante cu capitalismul și imperialismul, recreând-o ca pe un fel de artă sau filozofie cu propriul său statut. În final, așa după cum remarcă Axel Honneth și Kenneth Lea, Lyotard percepe întregul tărâm al socialului în postmodernitate ca fiind în mod esențial estetic – organizat, mai degrabă, în funcție de o structură narativă, lingvistică, libidinală, decât în funcție de structurile autorității[16]. Această strategie îi permite lui Lyotard și celor care îl vor urma să se înregimenteze pentru a da gloriosul atac al paralogismului împotriva stabilității. Astfel, analiza care deplânge ineficiența fantomatică a academiei sfârșește nu numai prin a-i acorda intelectualului rolul principal în lupta pentru înfăptuirea multiplicității micropolitice, ci și prin transformarea sferei societății postmoderne într-o sferă *estetică*, oferind iluzia unei dominații analitice asupra acesteia.

Opera lui Lyotard nu este responsabilă pentru aceste condiții, dar conferă o autoritate suplimentară în circumstanțe caracterizate printr-o estetizare pe scară largă a filozofiei și științelor sociale în care termeni ca narațiune, metaforă, text și discurs, sunt favorizați în detrimentul vocabularului învechit, strident, cuprinzând termeni ca funcție, determinare, mecanism etc. (Fenomenul invers s-a făcut simțit frecvent în domeniul științelor umaniste, dar invadarea evidentă a limbajului criticii de către terminologia specializată a sociologiei și filozofiei a avut loc în paralel cu o migrare echivalentă a termenilor criticii în filozofie și științele sociale.)[17] Formele interdisciplinare care rezultă din acest schimb de limbaje și concepte sunt adeseori etichetate ca destabilizări postmoderne ale structurilor cunoașterii. Dar acest argument poate fi interpretat și invers.

Formele interdisciplinare, care au fost stimulate la intersecția științelor sociale și a științelor umaniste prin intermediul dezbaterii asupra postmodernismului, pot fi, în egală măsură, considerate drept tentative de a controla domeniul, constrângându-l la obținerea unui grad de performanță intelectuală. Această formă de generalizare poate restaura o formă – probabil iluzorie – a acelei dominații totale

Scanned with OKEN Scanner

pe care, Lyotard o afirmă clar și cu tristețe, academia nu o deține. În același timp, în formularea lui Lyotard, ea ține cont de o viziune a practicii avangardiste de opoziție care își face singură reclamă într-un mod atractiv și în cadrul căreia chiar instituțiile sunt locurile în care se manifestă diferența, pluralitatea și instabilitatea.

Cu alte cuvinte, însăși dezbaterea asupra postmodernismului prezintă semnele aceleași echivalențe funcționale dintre consolidarea unui sistem și stimularea pluralității în interiorul acestuia. Dezbaterile academice *despre* postmodernitate și postmodernism reproduc condițiile postmoderne, iar analiza funcționării principiului gradului de performanță efectuată de Lyotard furnizează un model pentru receptarea și circulația textelor sale și a conceptelor conținute de acestea. Rezultatul tuturor acestor lucruri poate fi perceput ca o stare de inerție în care problemele și oportunitățile politice reale lansate de teoriile postmodernismului rămân fărâmițate și lipsite de consecvență. Ceea ce urmează este un amalgam curios de supralicitare politică prin invocarea unor imagini fascinante ale unei revoluții conceptuale totale, și un gen de paralizie instituționalizată. În absența unei inițiative ferme de a construi orice gen de consens eficace de opoziție sau democratizare, paralogismul și acțiunile subversive pot fi direcționate, fără a aduce nici un prejudiciu, spre strategiile de consolidare în plan profesional și instituțional.

În lucrările scrise după apariția studiului *The Postmodern Condition*, Lyotard încearcă să slăbească alianța complexă și instabilă existentă între intensificarea gradului de performanță sistematică și eliberarea paralogismului și imprevizibilității. Probabil incitat de argumentația lui Habermas privind etica comunicativă sau de orientarea utopică spre consensul ascuns în funcționarea vorbirii ca atare, Lyotard se reorientează spre analiza discursului în *The Differend*, lucrare publicată în 1984. Această carte constituie, de fapt, tentativa sa de a descifra nu atât un sistem etic, cât un set de posibilități etice în termenii structurilor de adresare și comunicare existente în cadrul limbajului. Cartea extinde și aprofundează enunțurile privind multiplicitatea și incomensurabilitatea jocurilor de limbaj lansate în termeni generali în *The Postmodern Condition*. Studiul propune ca toate afirmațiile, enunțurile, comunicările și cazurile de adresare, oricare ar fi acestea, inclusiv o mulțime de acțiuni considerate anterior neanalizabile în termenii

Scanned with OKEN Scanner

unui eveniment de limbaj (de pildă, exterminarea evreilor de către naziști), să poată fi percepute nu numai ca o simplă reflectare a unei lumi sau a unui set de convingeri anume, ci și ca fondatori ai unui set de relații pragmatice între participanții implicați în comunicare – în mod tipic transmițătorul și destinatarul. În momentul în care sunt rostite, expresiile de genul „Cum pledați?", „Nu avem nici o altă soluție decât să acționăm" sau „Trebuie să te rog să mă însoțești până la gară" generează apariția unor anumite relații și perspective între transmițătorii mesajului și cei cărora acesta le este adresat. Fără nici un fel de dubiu, eficiența unor astfel de expresii, capacitatea lor de a face ca relațiile sociale pe care le postulează să se fixeze și să dureze sunt legate de existența unor condiții extra-lingvistice care servesc drept suport – unde te afli, cum ai ajuns acolo, dacă persoana care ți se adresează este un judecător sau un simplu soldat. Dar interesul lui Lyotard se îndreaptă, în mai mare măsură, spre aspectele pragmatice ale unor astfel de evenimente lingvistice – condițiile și relațiile invocate de evenimentele lingvistice ca atare – decât spre contextele care le definesc și le confirmă.

Sintagmele și regimul care le guvernează, cum ar fi cel de impunere, persuasiune, prezicere și promisiune și, în continuare, mai presus de acestea, genurile mai ample de discurs care însumează, dezvoltă și reglementează astfel de regimuri – discursurile juridice, filozofice, economice sau estetice, de pildă – sunt supuse unui dublu imperativ. În primul rând, există imperativul „înlănțuirii"; frazele, în mod incontestabil, atrag după sine alte fraze care fie că le confirmă pe primele, fie le contrazic, fie modifică partea scoasă în evidență. Chiar și tăcerea reprezintă un gen de frază și de înlănțuire. Înlănțuirea implică posibilitatea unei translații sau a racordării unor lumi pragmatice diferite, postulate de genuri de discurs diferite. Cel de-al doilea imperativ căruia i se subordonează frazele constă în existența, absolut obligatorie, a unei controverse și a unei disensiuni între ele. Orice trecere de la o frază la alta implică un conflict al lumilor discursive. În general, se presupune că dispunem de mijloacele necesare pentru a reconcilia astfel de conflicte ale funcției lingvistice sau pentru a elabora legi fără a ține cont de ciocnirile de interese sau de perspectivele pe care acestea le implică. Oricum, pentru Lyotard, de fapt, orice translație sau mediere vizibilă între două fraze diferite, două regimuri diferite de guvernare a

Scanned with OKEN Scanner

acestora, două genuri diferite de discurs este supusă condițiilor incomensurabilității. Astfel de condiții presupun că orice formalizare a unui conflict existent între „lumi-nume", între moduri de existență sau genuri de discurs, este, în realitate, predispusă să instituie subordonarea inechitabilă a unui gen de discurs imperativelor altui gen de discurs.

Cazul în care conflictul dintre cele două părți sau genurile de discurs corespunzătoare se soluționează prin recurgerea la un al treilea gen de discurs care se consideră a fi aplicabil ambelor părți, Lyotard propune să fie numit litigiu. În situația în care nu se poate recurge la o astfel de soluție, Lyotard susține existența unui „diferend", definit în introducerea la *The Differend* drept „un caz de conflict între (cel puțin) două părți, care nu poate fi rezolvat în mod echitabil datorită lipsei unei reguli de judecată aplicabile ambelor argumente"[18]. În absența unui astfel de *tertium quid* atât de discursiv, se comite o nedreptate; nedreptatea de a subordona o formă de discurs, judecată sau cultură normelor unei alte forme. Dar, pentru Lyotard, nu există niciodată un *tertium quid* satisfăcător și orice situație de litigiu în parte trebuie înțeleasă, în cel mai bun caz, ca o deviere sau disimulare a relațiilor diferendului care sunt bine localizate în interiorul discursului. Astfel, rolul argumentului moral sau filozofic nu este de a separa cazurile dificile, accidentale de diferend de cazurile rezolvabile de litigiu sau de a împinge diferendele spre condiția flexibilă a litigiilor. Mai degrabă, rolul său constă în confirmarea existenței unor astfel de diferende chiar și, mai ales, în interiorul unor relații ce par a fi relații satisfăcătoare de litigiu. Afurisiți mai sunt, ca să spunem așa, cei care strică liniștea discursului.

Aproape imediat, se pot ridica două obiecții înrudite la această idee de incomensurabilitate generalizată sau absolută. În primul rând, cum poate cineva vorbi despre conflict în condițiile unei astfel de incomensurabilități absolute? Desigur, este ușor să dai exemple de incomensurabilitate limitată. Un astfel de exemplu l-ar putea constitui, de pildă, eșecul armonizării diferitelor forme de raporturi față de pământ stabilite între ocupanții coloniști și populațiile ale căror teritorii au fost acaparate de aceștia; tratatul care dă unui popor indigen drepturi de posesiune asupra unui pământ cu care, anterior, acesta probabil stabilise un gen de relații mult mai complexe de apartenență, responsabilitate reciprocă și așa mai

Scanned with OKEN Scanner

departe, poate fi considerat că impune poporului colonizat acceptarea unui mod de gândire care nu îi este propriu și, în consecință, constituie o reproducere a nedreptății inițiale provocate de deposedarea colonială. Dar, atâta timp cât părțile implicate se află în conflict, ele trebuie să aibă ceva în comun – trebuie să existe o formă oarecare de comensurabilitate care să le permită să dea un cadru disputei; aceasta ar putea fi, de pildă, premisa normativă că grupurile umane au și trebuie să păstreze un anumit gen de relație definitorie cu anumite locuri.

În al doilea rând, cum poate să se știe că s-a comis o nedreptate prin subordonarea intereselor unui grup intereselor altui grup, dacă nu se apelează la o normă, mai mult sau puțin explicită, aplicabilă nu numai acestui caz dat, ci și tuturor cazurilor similare, indiferent care ar fi ele, conform căreia un gen de discurs nu trebuie subordonat unui alt gen de discurs? Deoarece, dacă în toate cazurile (iar Lyotard nu admite existența vreunei excepții), se aplică principiul conform căruia un gen de discurs nu trebuie să fie subordonat unui alt gen, total diferit, de discurs, atunci, cu siguranță, s-a instaurat o regulă universală de funcționare etico-discursivă, regulă universală care constituie exact exemplificarea tipului de enunț pe care principiul însuși îl anulează.

Departe de a nu ține seama de aceste probleme controversate, *The Differend* se învârte, pur și simplu cu nedumerire, în jurul lor. În special în acest moment, Lyotard pare foarte nesigur de măsura în care analiza sa anterioară a condiției postmoderne poate avea vreo importanță pentru astfel de probleme morale și filozofice. În *The Postmodern Condition* analiza colapsului și a divizării metanarațiunilor în lumea contemporană, conduce mai mult sau mai puțin direct la imperativul etic și politic al atestării diferenței clar formulate în finalul cărții. *The Differend* poate sugera existența unor condiții contemporane care sunt propice multiplicării diferendelor, date fiind diversificarea simultană a formelor de discurs și interferența sau uzura lor inevitabil în creștere, dar argumentele sale etice nu mai depind de o astfel de analiză a condițiilor contemporane. Într-adevăr, cum ar mai putea depinde când aceasta ar însemna a deriva un mod de discuție etic și prescriptiv dintr-o abordare referențială sau de a-l subordona acesteia, ceea ce ar presupune o violență, după toate probabilitățile, interzisă de discursul prescriptiv? Dacă se presupune că condiția postmodernă este condiția dife-

Scanned with OKEN Scanner

rendului, idee care s-a bucurat de un oarecare succes în anumite cercuri, această opinie despre cum stau lucrurile nu poate avea, în principiu, nici o relevanță pentru ceea ce ar trebui să facem în această privință. O politică culturală poate fi generată de aceste condiții numai dacă se bazează pe principiul strict (care niciodată nu poate fi un principiu, altfel riscând să se autocontrazică) de menținere a unei distincții categorice între ea și condițiile care, probabil, au generat-o.

Privind în urmă, aceste probleme aruncă o lumină interesantă asupra analizei din *The Postmodern Condition*. Versiunea în limba engleză, apărută în 1984, diferă de versiunea franceză din 1979, prin includerea apendicelui „Answering the Question: What is Postmodernism?". În ceea ce îi privește pe exegeți, acest apendice reconciliează teoriile socio-politice despre postmodernitate cu teoriile postmodernismului estetic în cultură și arte. În versiunea sa în limba engleză, cartea pare să ofere o trecere de la expunerea analitică a condițiilor contemporane, care se regăsește în partea principală a textului, la recomandările și îndemnurile din apendice. Lyotard își intitulează apendicele „Răspunzând întrebării: Ce *este* postmodernismul?" și nu așa cum foarte bine ar fi putut „Răspunzând întrebării: Ce ar trebui să fie postmodernismul?". Și totuși diferența de mod gramatical și scop dintre cele două secțiuni ale cărții este frapantă; în timp ce partea principală a textului este condusă în mare măsură la modul indicativ, apendicele este înțesat de forme verbale exprimând necesitatea și obligativitatea. Dacă partea principală este „un raport asupra cunoașterii" în maniera proprie cunoașterii, apendicele este o „mărturie" a incomensurabilului. Argumentația dezvoltată în *The Differend* dezvăluie natura autoincriminatoare a trecerii de la cognitivul *este* la eticul *trebuie* din *The Postmodern Condition*. Dacă se încearcă citirea ei ca o unitate, *The Postmodern Condition* se dezmembrează; pare să spună: condiția postmodernă *este* acel set de condiții care decide că *trebuie* să confirmăm înstrăinarea constantă a lui *este* față de *trebuie*. Dezmembrarea textului poate fi împiedicată numai printr-o separare prudentă, clară, a celor două jumătăți, în scopul de a disocia pe *este* de *trebuie*, protejând astfel textul de implicațiile propriei argumentații.

Într-o carte mai recentă a sa, *The Inhuman*, Lyotard încearcă să rezolve dilemele pentru care *The Differend* a fost atât de aspru criti-

Scanned with OKEN Scanner

cat. De fapt, încercarea sa a însemnat o separare și mai exactă a mărturiei de martor, a modului în care lucrurile există de ceea ce trebuie să facem, a condiției postmoderne de imperativul postmodern. Lyotard a căutat în special să definească cu o mai mare exactitate natura ființei umane și ceea ce o depășește în viața și gândirea contemporană. *The Postmodern Condition* sugerase că înlăturarea prestigiului metanarațiunilor va fi însoțită de un declin al autorității ideii de ființă umană – definită de Lyotard ca acel „noi" atotcuprinzător, aflat în permanentă evoluție, sau ca supus al istoriei, care, în practică, a determinat excluderea și exterminarea celor care nu au fost de acord cu preocupările sale limitate și speciale. *The Postmodern Condition* susține că exact această indiferență manifestată față de preocupările lui „noi" constituie eroul colectiv al metanarațiunii care face ca imperativul gradului de performanță să fie obligat la salturi bruște și anarhice în paralogism; ca și cum regimul distrugător al lui *este* ar genera spontan un *trebuie* al noutății și schimbării.

În *The Inhuman,* Lyotard își extinde și particularizează opiniile despre gradul de performanță al cunoașterii și sistemelor de informare pentru a putea să-l distingă de principiul noutății. Într-un mod deconcertant, *The Postmodern Condition* a sugerat că legătura care există între cunoaștere și avangardă constă în faptul că amândouă resping idealul umanului; *The Inhuman* susține că ele reprezintă orientări total diferite spre inuman. Lyotard consideră cultura dominantă a informației drept semnul „unui proces cosmic de «complexificare»"[19]. Aceasta implică deplasarea spre o reținere maximă – capacitatea de a capta ideile și evenimentele în reprezentări – și o sinteză maximă – capacitatea de a recombina astfel de reprezentări într-un sistem din ce în ce mai complex de relații. Prin faptul că pare să opună rezistență alunecării universale într-un vacarm entropic sau în dezorganizare, un astfel de proces ar putea fi interpretat și ca „negentropic". Lyotard consideră că acest proces are ca obiectiv fundamental anularea efectelor incertitudinii temporale. Cunoașterea, la fel ca și banii, urmărește să neutralizeze efectele neprevăzutului, să ia în considerație viitorul înainte ca acesta să existe. Scopul informației maxime este „să subordoneze prezentul față de ceea ce (încă) numim «viitor», deoarece, în aceste condiții, «viitorul» va fi în întregime predeterminat, iar prezentul

Scanned with OKEN Scanner

însuși va înceta să mai fie expus unui incert și imprevizibil «mai târziu»" (*Inhuman*, 65).

Dacă acest proces, pentru o vreme, a putut lăsa impresia că facilitează și sporește cunoașterea de sine și urmărirea intereselor proprii naturii umane, în prezent, se pare că aceluiași proces îi este din ce în ce mai dificil să se reconcilieze cu umanul. În acest punct, Lyotard definește metanarațiunea modernității de autoconștientizare a ființei umane exclusiv ca pe un vehicul temporar al acestui principiu abstract de „complexificare" rațională, un vehicul care, la rândul său, a ajuns să fie considerat un obstacol sau o stare de inerție care trebuie depășită. „Proiectul" modernist de emancipare a ființei umane a fost înlocuit de programul postmodernist care reprezintă atât o extindere, cât și o negare a stăpânirii timpului propuse de modernitate. În timp ce proiectul modernist încerca să înțeleagă ființa umană prin însăși expunerea ei la neprevăzut, programul postmodernist urmărește să neutralizeze orice fel de contingență de acest gen.

Pentru Lyotard, reafirmarea modernistă a ființei umane în contradicție cu acest proces ar fi lipsită de finalitate. În schimb, el propune o alta formă a inumanului, o formă asociată cu mișcările avangardiste moderniste din care postmodernismul își extrage energia și forța. În centru este plasată noțiunea de expunere constantă în fața existenței reale a unui „acum și aici" aparținând unei temporalități nesintetizate. Această expunere este caracterizată de o atitudine pe care Lyotard o numește „impasibilitate" și prin care acesta înțelege un fel de pasivitate fermă, o decizie de a opune rezistență transformării evenimentelor în explicații. În termeni psihanalitici, prin determinarea de a se „oferi ca o trecere spre evenimente care o asaltează, generate fiind de «ceva» pe care nu îl cunoaște" (*Inhuman*, 30), atitudinea se aseamănă cu cea recomandată de Freud în privința asociației spontane. În termeni filozofici, este vorba despre „gândirea care ea însăși decide să fie indecisă, hotărăște să fie resemnată, dorind să nu mai dorească" (*Inhuman*, 19). În termeni lingvistici, această impasibilitate poate fi considerată, mai degrabă, drept o capitulare în fața „alterității" prezente în limbaj, decât o tentativă de a transforma limbajul într-un instrument din ce în ce mai fidel al spiritului uman.

Scanned with OKEN Scanner

> Propozițiile, în acest caz, departe de a cădea în responsabilitatea vorbitorilor, ar trebui, mai degrabă, să fie considerate drept concretizări discontinue și convulsive ale unui „mediu de vorbire" continuu... Ceea ce au în comun aceste forme diverse și chiar eterogene sunt libertatea și lipsa de pregătire pe care limbajul însuși le etalează în capacitatea sa atât de a recepta ceea ce se întâmplă în „mediul de vorbire", cât și de a fi accesibil evenimentului. (*Inhuman*, 72-3)

În timp ce Lyotard din *The Postmodern Condition* și-a agățat toate speranțele de amestecul dintre cele două forme ale inumanului – procesul suprauman de „complexificare" negentropică și deschiderea subumană față de ceea ce se află sub pragul conștiinței și identității umane –, Lyotard din *The Inhuman* consideră absolut necesară separarea acestora. „Ce altceva mai rămâne ca «politică» în afara rezistenței față de acest inuman? Și ce a mai rămas să opună rezistență dacă nu... cealaltă formă a inumanului?" (*Inhuman*, 7). Problema ridicată de cealaltă formă a inumanului este că, în principiu, ea nu poate produce nici o valoare, nici un program pozitiv, nici o comunitate de scop fără a fi pe loc denunțată în „legea fundamentală a temporalității controlate" (*Inhuman*, 76). De parcă ar urmări să dramatizeze această situație, *The Inhuman* însuși se împotrivește propriei tendințe centripete de a se constitui într-o argumentație definită. Cartea rămâne o serie de expuneri succinte privind probleme legate de tehnologie, economie și estetică, care urmăresc nu atât să prezinte condițiile postmodernismului ca atare, cât să ateste posibilitatea de a le descrie într-un mod diferit. „Raportul asupra cunoașterii" oferit în *The Postmodern Condition* a făcut credibilă, inteligibilă și descriptibilă ideea de postmodernism. Dar ceea ce Lyotard consideră acum că aparține în modul cel mai „autentic" momentului postmodern este însăși indescriptibilitatea acestuia; posibilitățile palide și din ce în ce mai efemere pe care dă impresia că le oferă pentru a se opune transformării „raportului" în „cunoaștere".

Două alte opinii intră în concurență cu cele ale lui Lyotard pentru a exprima viziunea predominantă asupra condițiilor sociale și economice ale postmodernității. Mai întâi, voi aborda opera lui Fredric Jameson, un marxist ale cărui scrieri de început au încercat să grefeze intuițiile și provocările poststructuralismului pe practica criticii literare marxiste și a cărui întâlnire plină de consecințe cu cultura postmodernă constituie, probabil, un alt stadiu al acestei intersectări intelectuale.

Scanned with OKEN Scanner

Fredric Jameson

Contribuțiile principale aduse de Jameson în dezbaterea asupra postmodernismului sunt „Postmodernism and Consumer Society" care a reapărut, în 1984, într-o versiune mult adăugită și revizuită sub titlul „Postmodernism: or the Cultural Logic of Late Capitalism", precum și un eseu despre producțiile video experimentale intitulat „Reading Without Interpretation: Postmodernism and the Video-Text", publicat pentru prima oară în 1987[20].

Așa cum am văzut, Lyotard leagă tărâmul cultural/estetic al postmodernismului de sfera socio-economică a postmodernității, estetizând-o pe cea din urmă, înțelegând socialul ca pe o specie a culturalului (și vom vedea mai târziu cum aceeași asociere este făcută și în scrierile lui Jean Baudrillard). O fuziune asemănătoare are loc și în opera lui Jameson, dar, în acest caz, nu este vorba atât despre un efect direct al concepției sau metodologiei autorului, cât despre consecința analitică a tentativei sale ferme, după cum mărturisește, de „a corela apariția unor caracteristici formale noi în cultură cu apariția unui nou tip de viață socială și cu o nouă ordine economică" („Postmodernism and Consumer Society", 113).

Dar îndeplinirea promisiunii de a explora relațiile dintre social și cultural este mult timp tergiversată de Jameson în primul dintre aceste eseuri. Cea mai mare parte a eseului este dedicată examinării caracteristicilor formale și stilistice identificabile ale culturii postmoderne, și anume predilecția sa pentru amestec, pentru multiplicarea și colajul „anost" al stilurilor (în contrast cu stilul unic caracteristic modernismului care se distinge printr-un estetism expresiv „profund"), precum și refugierea din concepția personalității unitare în experiența „schizoidă" a pierderii identității într-o temporalitate nediferențiată („Postmodernism and Consumer Society", 114-23). Pe parcurs, Jameson sugerează unele dintre cauzele care au provocat aceste efecte culturale; postmodernismul, spune el, apare la remorca unui modernism ale cărui tehnici și eroi iconoclaști se aflau deja instituționalizați, la loc sigur, în muzee și universități; circulația sau amestecul diferitelor stiluri în forme culturale postmoderne urmează tendința actuală a vieții sociale contemporane de a fragmenta normele lingvistice cu „fiecare grup

Scanned with OKEN Scanner

care ajunge să folosească, în mod curios, un limbaj personal, cu fiecare profesiune care își promovează propriul cod sau dialect și, în final, cu fiecare individ care devine un fel de insulă lingvistică separată de toți ceilalți („Postmodernism and Consumer Society", 114). Cu toate acestea, nu se prezintă nimic sistematizat ca dovadă a acestor presupuse tendințe și se furnizează foarte puține detalii despre modul sau motivul care ar putea face ca legătura cauzală să funcționeze.

Într-adevăr, eseul tatonează în căutarea acestei relații solide până în final, unde, parcă în disperare de cauză, propune următoarea formulă. Ideea fundamentală care leagă principalele caracteristici ale societății postmoderne – printre altele, accelerarea ciclurilor în stil și modă, influența crescută a publicității și mijloacelor electronice de informare, apariția standardizării generale, neocolonialismul, revoluția ecologistă – de amestecul schizoid al culturii postmoderne este declinul unui simț al istoriei. Sistemul social contemporan a pierdut capacitatea de a-și cunoaște propriul trecut și a început să trăiască într-un „prezent perpetuu" lipsit de profunzime, de claritate sau de o identitate certă („Postmodernism and Consumer Society", 125). Eseul nu dezvoltă problema mult mai importantă a modului de a înțelege sau teoretiza ceea ce s-ar putea dovedi a fi aspectele de opoziție ale culturii postmoderne, precum și modalitățile prin care, exprimând tacit la fel de bine postmodernitatea, cultura postmodernă ar putea să ofere soluții pentru a se opune sau a supraviețui tendințelor sale cele mai distrugătoare.

Această problemă revine în versiunea mai extinsă a eseului lui Jameson, și anume în „The Cultural Logic of Late Capitalism". Tot în această lucrare, Jameson prezintă în termeni socio-economici și caracterizarea postmodernității. Așa după cum indică și titlul, scopul lui Jameson constă în a demonstra că în organizarea economică globală a avut loc o mutație esențială. În același timp, el intenționează să se opună formulărilor (cum ar fi cele aparținând sociologului conservator Daniel Bell) care susțin că trăim într-o societate postindustrială sau că lumea a depășit perioada conflictului de clasă, în ciuda efectelor mutilante antrenate de un astfel de diagnostic asupra unei critici marxiste.[21] Prin urmare, Jameson va dori să descrie momentul contemporan global nu ca pe un declin

Scanned with OKEN Scanner

sau o depășire a capitalismului, ci, mai degrabă, ca pe o intensificare a formelor și energiilor acestuia. Inspirându-se mult din lucrarea lui Ernest Mandel, *Late Capitalism*, Jameson distinge trei perioade ale expansiunii capitaliste: capitalismul de piață, caracterizat prin creșterea substanțială a capitalului industrial pe pieţele naționale (aproximativ în perioada 1700-1850); capitalismul monopolist, care se identifică cu epoca imperialismului, când pieţele se transformă în piețe mondiale, organizate în jurul statelor naționale, dar bazate pe inegalitatea fundamentală creată de exploatare între națiunile colonizatoare și cele colonizate, ultimele furnizând atât materiile prime, cât și mâna de lucru ieftină; și, cel mai recent, faza postmodernă a capitalismului, care este marcată de creșterea exponențială a corporațiilor internaționale și, ca rezultat, de depășirea limitelor granițelor naționale. Departe de a contrazice analiza lui Marx privind funcționarea capitalismului, capitalismul multinațional sau de consum „reprezintă cea mai pură formă de capital apărută până în prezent, o expansiune extraordinară a capitalului în zone până acum nerentabilizate“ („Cultural Logic of Late Capitalism“, 78).

Până în acest punct, argumentația se referă pur și simplu la dimensiuni și intensificare. Dar Jameson se alătură altor teoreticieni ai condiției postmoderne și identifică noua zonă de rentabilizare oferită capitalismului multinațional ca fiind, cu precădere, o *reprezentare în sine*. În timp ce o teorie socială marxistă mai veche considera formele culturale ca parte a camuflajului ideologic sau ca oglinzi deformante care împiedicau perceperea relațiilor economice reale din societate, această teorie înțelege producția, schimbul, comercializarea și consumul formelor culturale – luate în cel mai larg sens, incluzând în consecință publicitatea, televiziunea și mass-media în general – ca pe un punct central de interes și o expresie a activității economice. În acest caz, imaginile, stilurile și reprezentările nu sunt accesorii promoționale ale produselor economice, ci chiar produsele în sine. Într-un mod similar, explozia tehnologiei informaționale face ca informația să nu fie un simplu lubrifiant al ciclurilor de schimb și profit, ci să reprezinte, în sine, cea mai importantă marfă. Dacă ar fi posibil să ne imaginăm, cu tristețe, o asimilare finală, lacomă, a culturii de către forțele capitalismului de larg consum, faptul în sine ar însemna o

Scanned with OKEN Scanner

reproducere a noțiunii de autonomie sau separație a culturii care, Jameson vrea să ne convingă, este și ea perimată. O cale mai bună de a îndrepta această situație ar fi „o explozie: o expansiune extraordinară a culturii de la un capăt la celălalt al tărâmului social, până în momentul în care tot ceea ce există în viața noastră socială – de la valoare economică și putere de stat și până la practică și însăși structura sufletului – să se poată spune că a devenit «cultural»“ („Cultural Logic of Late Capitalism“, 87).

O formulare mai recentă din eseul lui Jameson despre producțiile video postmoderne pare și ea să transforme economicul în lingvistic sau reprezentațional, metamorfozând istoria cu cele trei periodizări trasate de Mandel într-o istorie a semnului lingvistic. La începuturile societății capitaliste burgheze se constată o divizare, o separare a diferitelor tipuri de funcții și activități în sfere despărțite artificial, toate acestea conducând, în opinia lui Jameson, la fenomenul de „reificare“, la convertirea relațiilor sociale în obiecte fixe, inerte („Postmodernism and the Video-text“, 222). În mai vechea fază „glorioasă“ a expansiunii capitalismului, forța care separă capitalul de forța de muncă, valoarea de schimb de pe piață de valoarea de întrebuințare socială imediată, patronul de muncitor, reușește ca, în domeniul lingvistic, să despartă semnul de referentul său. Aceasta se poate constata în hegemonia concomitentă a limbajului științific sau a altui limbaj referențial care poate dirija de la distanță forțele străine și rebarbative ale naturii, exact așa cum proprietarul care nu locuiește pe moșie își controlează arendașii neascultători sau cum patronul absent își verifică angajații. Dar acest proces de separare și reificare se intensifică, astfel încât limbajul se îndepărtează din ce în ce mai mult de ceea ce se presupune că trebuia să constituie sistemul său de referință, fără a-l pierde totuși, vreodată, cu totul din vedere. După opinia lui Jameson, acesta este momentul modernismului rezultat din separarea sferei culturii de viața socială și economică, într-o manieră de natură să ia în considerație critica și aspirațiile utopice – chiar dacă ea ar putea fi învăluită și de „o anumită inutilitate spirituală“ („Postmodernism and the Video-text“, 222). Procesul reificării continuă însă implacabil. În faza postmodernă ulterioară, semnele sunt complet degrevate de funcția de a se raporta la lume, fapt care determină extinderea puterii capitalului asupra tărâmului semnului, culturii și reprezentării, concomitent cu prăbușirea mult prețuitului

Scanned with OKEN Scanner

spațiu de autonomie al modernismului. Nu mai rămâne decât „acel joc simplu și întâmplător al semnificanților pe care îl numim postmodernism și care nu mai produce opere monumentale de genul celor moderniste, ci regrupează fără încetare fragmente din texte deja existente, bucăți prefabricate din construcții culturale și sociale mai vechi, într-un soi de bricolaj inedit și exagerat: meta-cărți care refolosesc ce e bun din alte cărți, metatexte care colaționează frânturi din alte texte" („Postmodernism and the Video-text", 222).

Acest mit, care se autolegitimează, propus de Jameson nu face nici o distincție între dominant și opozițional. Cu alte cuvinte, chiar și atunci când se referă la cultura modernistă în condițiile modernității, el atribuie aceleași condiții formative atât vieții sociale și economice, cât și formelor culturale care, deși sunt separate, într-un anumit sens, de toate acestea, reflectă, în egală măsură, și cele mai importante condiționări ale mitului. În cazul culturii postmoderne, se pare că nu dispunem de nici un mijloc pentru a separa cultura de orice altceva, iar câmpul de acțiune este extrem de redus pentru a pretinde că în cadrul culturii ar putea să existe modalități de a zădărnici ritmul implacabil de apropriere și alienare implicat de capitalismul de consum. Modelul propus conține, în esență, o contradicție neexprimată: pe de o parte, capitalismul de consum postmodern reprezintă etapa finală în logica reificării (alienare, diferențiere, separarea semnificantului de semnificat), în timp ce, pe de altă parte, se pare că se produce un colaps total al diferențierii din moment ce sfera culturală devine identică cu cea socio-economică.

În aceste condiții, problema lui Jameson este cum ar putea să rămână fidel analizei pe care a făcut-o postmodernității și, în același timp, să împiedice ca monstruozitatea analizei să distrugă posibilitatea unei critici. Departe de a deplânge, pur și simplu, pierderea perspectivei pe termen lung a istoriei, considerată ca o evoluție inexorabilă, sau, pe de altă parte, de a accepta ca firească dispariția acestei perspective (el este, în mod curent, acuzat de ambele lucruri), Jameson este preocupat, înainte de toate, de modul în care ar putea să realizeze analiza unei situații care se sustrage cu atâta abilitate analizei. Deși semnele existenței culturale postmoderne par a fi palpabile și omniprezente, prin pierderea istoriei, dezintegrarea nucleului eului, declinul stilului individual și poziția dominantă a

Scanned with OKEN Scanner

pastișei, devine extrem de dificil ca Jameson să poată preciza natura și orientarea postmodernității pe care dorește să o explice, atâta timp cât aceasta face presiuni insistente pentru a fi în văzul tuturor, dar, în același timp, se sustrage cu ușurință încadrării în orice fel de formulare sau reprezentare. Perceperea accesării calculatorului și a rețelelor informatice existente în lumea contemporană ca pe o ilustrare a labirintului descentrat, dar atotpătrunzător al postmodernității este respinsă pe loc de Jameson care o consideră inacceptabilă, el susținând că

> reprezentările noastre incorecte ale unei imense rețele comunicaționale și de computere nu sunt nimic altceva decât o reprezentare denaturată a unui lucru mult mai profund, și anume a întregului sistem mondial al capitalismului multinațional actual... o rețea de putere și control pe care mintea și imaginația o sesizează mult mai greu – respectiv totalitatea noii rețele mondiale descentrate a celei de-a treia faze a capitalului însuși. („Cultural Logic of Late Capitalism", 79-80)

Asemeni unui text postmodern, capitalismul global își etalează ubicuitatea descentrată, precum și refuzul de a sta locului și de a fi el însuși în fața analistului. În aceste condiții, se dovedește a fi mai dificil ca oricând să realizezi o interpretare a postmodernității care să nu se transforme într-o meditație asupra dificultății de a oferi o astfel de interpretare.

Dispariția punctului de vedere privilegiat al științei sau istoriei merge mână în mână cu o aparentă pierdere a sensibilității față de tendința generală sau polaritățile de evaluare din cadrul culturii postmoderne: Jameson condamnă „festivismul mulțumit de sine (dar incoerent) al partizanilor acestei noi lumi estetice" („Cultural Logic of Late Capitalism", 85) și totuși, în ciuda celor afirmate despre el de mulți dintre acești adepți ai eliberării postmoderne (reprezentând aproape în exlusivitate stânga eșichierului politic), el refuză să critice în bloc producțiile culturii postmoderne. Mai degrabă, Jameson încearcă să înțeleagă dialectic cultura postmodernă atât în aspectele sale pozitive, cât și negative, așa cum și Marx a fost capabil să sesizeze aspectele progresiste ale capitalismului burghez pe care l-a criticat.

Argumentația acestei înțelegeri dialectice pe care poate să o ofere Jamson este totuși foarte neconvingătoare. Cultura postmodernă – romanele lui Thomas Pynchon sau stilul arhitectural al lui

Scanned with OKEN Scanner

Paolo Portoghese, de exemplu – poate fi înțeleasă ca tentative de a „explora" sau „exprima" noua lume lipsită de un centru a postmodernității. În consecință, astfel de opere trebuie să fie studiate, simultan, ca noi forme de realism – datorită faptului că prezintă, probabil critic, trăsăturile principale ale existenței sociale postmoderne – dar și ca tot „atât de multe tentative de a ne abate atenția și distanța față de această realitate sau de a-i disimula contradicțiile și de a le rezolva sub masca unor mistificări formale variate" („Cultural Logic of Late Capitalism", 88). Dar Jameson nu ne oferă nici un indiciu asupra modului în care s-ar putea aborda realizarea distincțiilor de evaluare necesare înțelegerii dialectice a culturii postmoderne și, mai mult, nici chiar ce s-ar putea folosi pentru a evidenția una dintre cele două tendințe. Eseul său mai recent despre producțiile video experimentale se încheie chiar cu o astfel de notă ezitantă. O dată interpretat „jocul simplu și întâmplător al semnificanților" în cea de-a treia fază, postmodernă, a capitalismului, Jameson concluzionează că acest raționament poate fi remarcat și în producțiile video „în forma sa cea mai energică, originală și autentică" („Postmodernism and the Video-Text", 223). Termenii utilizați aici rezumă perfect paradoxurile implicate. Cum se poate prezenta în vreun mod „original" sau „autentic" o cultură care este, se presupune, definită de abandonarea fermă a originalității și autenticității?

Totuși, deși în final Jameson a fost incapabil să ofere o soluție problemei provenite dintr-o sociologie a postmodernității, opera sa furnizează cea mai semnificativă expunere făcută până în prezent asupra relațiilor dificile și variate existente între cultura postmodernă și postmodernitatea socio-economică. Dată fiind susceptibilitatea pe care o manifestă față de suprapunerea continuă a teoriei postmoderne peste ceea ce urmărește să teoretizeze, nu este surprinzător faptul că prezentarea sa nu reușește să atingă nivelul ridicat al detașării critice. Decât să încerce să se distanțeze fără echivoc de situația dificilă în care l-a plasat postmodernitatea, Jameson recunoaște mai degrabă inevitabila sa implicare în această situație. Într-un eseu sinoptic despre alte teorii ale postmodernismului, el vorbește cu convingere despre absurditatea de a te declara de partea uneia sau alteia dintre ele:

> Lucrul esențial este faptul că ne aflăm *în interiorul* culturii postmodernismului, în punctul în care repudierea sa facilă este la fel de imposibilă pe cât este de infatuată și nesănătoasă orice celebrare, în

Scanned with OKEN Scanner

egală măsură, superficială. Judecata de tip ideologic referitoare la postmodernismul actual implică, s-ar presupune, să ne judecăm pe noi înșine, precum și artefactul aflat în discuție.[22]

Într-o lucrare mai recentă cum este *The Seeds of Time*, apărută în 1994, Jameson continuă să trudească pentru a soluționa problema modului în care se poate realiza o prezentare a dominației totale a capitalismului multinațional global și a pluralității accelerate a stilurilor sale culturale, prezentare care ar ajuta la o propulsare conceptuală inteligentă, dincolo de acest capitalism, a uneia dintre teorii. Deși utilizează resurse intelectuale și politice foarte diferite, opera mai recentă a lui Jameson se aseamănă cu cea a lui Lyotard în privința preocupării manifestate față de problema timpului în postmodernism. Mai precis, aceasta se referă la încercarea de a interpreta sfârșitul istoriei cu metode istorice și de a înfrunta imposiblitatea comună de a ne imagina orice fel de viitor considerabil diferit de al nostru, în care „însăși trăirea viitorului ca atare ajunge să pară fragilă, dacă nu insuficientă"[23], într-o manieră care să detecteze schimbările minore și șocurile ce ar putea încă să declanșeze o idee de viitor. Jameson se zbate să perceapă și să prezinte limitele unei condiții postmoderne care se înfățișează ea însăși ca o desființare a oricărei limite, fluxul ei polimorf, implacabil, diminuând orice posibilitate de imobilizare în scopul analizei. Imaginând limitele pluralității postmoderne, Jameson nu urmărește să le depășească, ci, mai prudent, „să sugereze existența unui exterior, în afară și imposibil de reprezentat, în raport cu multe dintre problemele care par a fi esențiale în dezbaterea contemporană (aceasta însemnând dezbaterea postmodernă)". Posibilitatea existenței unui viitor care ar putea fi altul decât condiția prezentă depinde de identificarea acestui exterior sau de simțul unui exterior: „la fel ca atât de multe mesaje genetice înlănțuite, viitorul se află prins în plasa acestui exterior ce nu poate fi reprezentat"[24].

În primul capitol extrem de abstract din *The Seeds of Time*, Jameson își propune să „manevreze" patru antinomii postmoderne, aparent caracteristice și de nerezolvat, dându-le forma, mai ușor de mânuit, a contradicțiilor – cu alte cuvinte, dileme rezolvabile sau dileme cu un viitor dialectic. Aceste patru antinomii se referă, pe rând, la relațiile dintre transformarea și permanența postmodernă, așa cum au fost ele cristalizate în viziunea lui Jameson ca

Scanned with OKEN Scanner

„echivalența dintre un ritm de transformare fără precedent la toate nivelele vieții sociale și o standardizare fără precendent a tuturor lucrurilor"[25]; dintre omogenitate și eterogenitate, într-o lume postmodernă în care fiecare principiu de exces al eterogenității pare să fi fost programat pentru a face față chiar necesităților sistemului pe care se pare că-l va depăși; dintre presupunerea – larg răspândită deopotrivă în teoria postmodernă și practicile economice post-fordiste – lipsei oricărui fel de fundament filozofic și renașterea ecologică a gândirii fundamentale întru ideea de natură; și dintre bariera universală ridicată în fața gândirii utopice și acel impuls imposibil de stăpânit spre utopic pe care chiar Jameson, cel puțin după apariția, în 1983, a cărții *The Political Unconscious*[26], a fost capabil să-l detecteze în orice formă de colectivitate, oricât de represivă în aparență; el se află aici pentru a fi descoperit, printr-un mic miracol al dialecticii, ascuns în faldurile antiutopismului însuși.

Este greu să nu îți inspire respect controlul impresionant exercitat de Jameson asupra direcțiilor multiple ale raționamentului său, pe care îl conduce asemeni unui maestru de șah într-un simultan cu patru adversari; este greu, de asemenea, uneori, să nu-ți dorești o evoluție mai lentă, mai ezitantă și mai concretă sau să nu-ți imaginezi că aspectul impunător, lucrat, al operei sale este, de fapt, un substitut pentru controlul viitorului a cărui absență din condiția postmodernă Jameson o regretă. Paralel cu declinul prestigiului teoriei culturale marxiste, tendința și conținutul politic al operei lui Jameson par a fi împinse în acest gen de ascunziș stilistic, prin imensul extaz învăluit și dezvăluit de proza sa, acum mai magistral fabuloasă ca oricând. Faptul că Jameson este el însuși un analist reputat al acestei înlocuiri a politicului cu esteticul dublează ironia. Jameson știe foarte bine că esteticul poate fi inestetic; la fel ca în anumite fraze ale lui James, Proust, Joyce, simplul efort depus de cititor pentru a separa propozițiile și a găsi subiectul îl poate lăsa, uneori, mult prea năucit pentru a mai putea să reacționeze la ceea ce s-a spus de fapt. Dar opera lui Jameson ne face să înțelegem că forma nu este niciodată numai pur formală. Probabil că cel mai expresiv și tipic procedeu – sau simptom – al scriiturii sale este incertitudinea iminentă a timpurilor verbale folosite în această carte. Proliferarea condiționalelor și a varietăților

Scanned with OKEN Scanner

de viitor anterior ne lasă în permanență nelămuriți și nu distingem dacă ceea ce citim s-a întâmplat în trecut, se petrece acum sau se va întâmpla în viitor. Dar, este puțin probabil ca aceasta să fie o simplă întâmplare, deoarece ea demonstrează din plin nu numai virtualitatea deconcertantă a timpului în zilele noastre, ci și responsabilitatea permanentă asumată de Jameson față de tema utopiei care s-ar putea să mai atârne încă o vreme pe umerii unui „va urma".

Jean Baudrillard

Problema distanțării și implicării ocupă un loc central în opera unui teoretician al domeniului social, francezul Jean Baudrillard. Baudrillard debutează cu tentativa de a transforma unele dintre ideile lui Marx în scopul de a putea lua în considerație apariția culturii de masă și tehnologiile reproducției de masă. În lucrarea sa *The Mirror of Production*, Baudrillard se referă la teoria lui Marx privind succesiunea, în trei etape, a stadiilor de dezvoltare ale pieței, precum și la trăsătura ei distinctivă, valoarea de schimb. În *The Poverty of Philosophy*, Marx afirmă că, într-o primă etapă (cea a societății feudale, de exemplu), numai o mică parte din ceea ce produc meșteșugarii, agricultorii etc. reprezintă un surplus și este, în consecință, disponibilă pentru vânzare sau schimb de mărfuri pe piață. Din aceasta rezultă faptul că, în aceste condiții, valoarea de întrebuințare domină valoarea de schimb. În cea de-a doua etapă, etapa producției industriale, tot ceea ce este produs de către noile forme industriale de producție devine o marfă care trebuie vândută și schimbată pe piață. Cea de-a treia etapă survine în momentul în care facultățile abstracte, cum ar fi iubirea, bunătatea și cunoașterea, care, anterior, erau considerate ca fiind imune față procesul de vânzare-cumpărare, intră și ele în sfera de acțiune a valorii de schimb. Acest model urmează destul de evident cele trei faze de dezvoltare despre care vorbesc Mandel și Jameson, cea de-a treia etapă – după Marx, era „corupției generale", provocată de pătrunderea pieței, într-o măsură mult mai mare, în domeniul culturii și semnificației – după toate aparențele, corespunzând clar capitalismului „târziu" și „de consum" amintit de Mandel și Jameson.

Scanned with OKEN Scanner

Baudrillard acceptă această succesiune, dar susține că Marx a interpretat greșit proporțiile uriașe ale transformării calitative realizate în intervalul dintre cea de-a doua și cea de-a treia etapă[27]. Deoarece în aceste condiții, spune el, nu mai este posibil să separi sfera economică sau productivă de cea a ideologiei sau culturii, dat fiind faptul că artefactul, imaginea, reprezentarea, chiar și sentimentele și structurile psihice au devenit parte a lumii guvernate de factorul economic. Această analiză ar trebui să ne amintească imediat de „explozia" culturii în sfera economică evocată de Jameson și, într-adevăr, Baudrillard și Jameson recunosc că sunt tributari unei surse comune, și anume, opera situaționiștilor, un grup de critici sociali radicali din Franța anilor '60, primii care au depistat în viața contemporană simptomele unei „societăți a spectacolului" în care cea mai dezvoltată formă a mărfii este mai curând imaginea decât produsul material concret. Guy Debord, reprezentantul grupului, scria, în 1967, că aproximativ 29% din produsul național anual al S.U.A. era deja – înainte chiar de revoluția informațională – alocat distribuției și consumului informațiilor și prognoza că imaginea va înlocui trenul și automobilul ca forță motoare a economiei în a doua jumătate a secolului al XX-lea[28].

Această situație, într-un anumit sens o extensie a modelului marxist, îi impune lui Baudrillard o regândire fundamentală a problemei. Marxismul tradițional subordonează activitățile culturale și semnificația activității economice, spune Baudrillard, fundamentând orice pe noțiunea de *producție*; ceea ce susține orice sistem social și economic și formează principiul său secret de identitate, este propriul „mod de producție" – ce produs se produce, de către cine și în ce fel. Baudrillard susține că explozia și accelerarea producției de mărfuri culturale sau, mai general, de imagini sociale sau de „semne" care funcționează ca mărfuri creează o „economie politică a semnului", printr-o trecere de la „noțiunea abstractă a schimbului de produse materiale guvernat de legea echivalenței generale la operaționalizarea tuturor schimburilor supusă legii codului" (*Mirror of Production*, 121).

Nu este cu desăvârșire clar ce înțelege aici Baudrillard prin „cod". Se pare că are în vedere o nouă dominație a tehnologiilor și practicilor legate de schimbul, promovarea, distribuția și manipularea semnelor în general, de la informația neprelucrată la mașini, la

Scanned with OKEN Scanner

modă, la „imaginile" vedetelor pop, ale actorilor și guvernelor, precum și, într-un plan mai larg, fabricarea opiniei publice și ceea ce Hans Magnus Enzensberger numea „industria conștiinței"[29]. Toate acestea sunt procese pe care Baudrillard le denumește generic „operaționalizarea generală a semnificantului" (*Mirror of Production*, 122). S-ar putea crede că acest gen de lucruri funcționează numai ca marcă superficială a relațiilor sociale și/sau de clasă care, ele însele, în cele din urmă, se bazează pe relațiile economice, dar Baudrillard consideră că acest mod de semnificare a fost, irevocabil, depășit. Într-adevăr, pe vremuri, croiala hainelor, linia mașinii sau stilul fațadei casei semnificau sau aveau ca reper poziția socială, în timp ce, în prezent, după cum susține Baudrillard, aceste semne nu mai au nici o funcție referențială: „semnificatul și referentul sunt acum aboliți în avantajul exclusiv al jocului semnificanților, al unei formalizări generalizate în care codul nu se mai raportează la nici un fel de «realitate» subiectivă sau obiectivă din urmă, ci la propria sa logică" (*Mirror of Production*, 127).

Aceasta nu înseamnă însă că, prin efectele sale, codul nu implică constrângeri. Baudrillard citează ca exemplu excluderea din semnificare a minorităților etnice și lingvistice, concentrarea precisă a sexualității în jurul sexualității legate de reproducere și familie, dominarea nemiloasă a femeilor și prezența iluzorie, premeditată și admisă ca atare, a tinerilor, bătrânilor și șomerilor, susținând că, grație lor, „capitalismul străbate întreaga rețea de forțe naturale, sociale, sexuale și culturale, toate limbajele și toate codurile" (*Mirror of Production*, 138). Tot acest mecanism complex de reglare acționează prin dirijarea semnelor, semne care nu pot fi percepute ca având-și originea disimulată într-un sistem de exploatare mai real și mai important la nivel economic. În fond, afirmă Baudrillard, sfera economică este cea care este folosită de sistemul capitalist ca mijloc de deviere și deplasare a dominației necruțătoare la nivelul simbolicului. Critica marxistă tradițională, în devotamentul ei constant față de legea economicului, este mai degrabă un complice decât un adversar al acestui fapt. Astfel, printr-o inversare a sensului obișnuit al ofensei, marxismul economiștilor poate fi categorisit ca „idealist", deoarece numai criticul social care acordă atenție funcționării sau rigorii semioticii

Scanned with OKEN Scanner

este cel/cea care își poate califica opera drept „materialistă" (*Mirror of Production*, 139).

Dacă Baudrillard este de acord cu Lyotard și Jameson în privința autonomiei sferei culturale față de cea economică, în opera sa de început se deosebește considerabil de aceștia prin imaginarea unui unic cod care acționează, după cum se știe, cu efecte diferite, ca un monolit, uniform, prin intermediul culturii de masă. Cu siguranță, nimic n-ar putea fi mai îndepărtat de concepția lui Lyotard privind competiția jocurilor de limbaj într-un spațiu social lipsit de un centru. În lucrările mai vechi ale lui Baudrillard, *For a Critique of the Political Economy of the Sign* din 1972, *The Mirror of Production* (1973), *L'Echange symbolique et la mort* din 1975, această noțiune atrage după sine, ca reacție contrară, iluzia unui „schimb simbolic", un schimb sau o comunicare spontană care nu se sprijină nici pe logica dominantă a „codului", nici pe logica echivalenței generale (în care orice lucru are un preț stabilit, în funcție de altceva, prin ideea abstractă, intermediară, de piață), ci pe o comunicare liberă și spontană[30]. Baudrillard nu specifică nicăieri clar ce ar putea fi inclus în acest gen de „schimb simbolic", dar dă totuși unele indicii într-un eseu intitulat „Requiem for the Media"[31]. În acest eseu, Baudrillard atacă opinia conform căreia mass-media posedă un potențial eliberator sau democratic intrinsec, care este blocat sau reprimat de interesele puterii și de grupurile conducătoare în mâinile cărora se află –, și, în consecință, convingerea că stângii îi revine, în exclusivitate, rolul de a scoate mass-media de sub controlul unor astfel de interese înguste și opresive. Baudrillard susține că nu este posibil ca forma de mass-media să fie, pur și simplu, preluată, schimbându-i-se conținutul pentru o cauză dreaptă (oricare ar fi ea), deoarece ceea ce este opresiv în cazul ei este chiar „codul" materializat în propria formă. Acest cod funcționează prin negarea reacției sau schimbului în cadrul comunicării în masă. Mass-media se adresează publicului, spune Baudrillard, dar nu îi permite niciodată să reacționeze și, de fapt, pecetluiește tăcerea acestuia, simulându-i reacția cu ajutorul telefoanelor în direct, a publicului prezent în platou, a sondajelor de opinie sau a altor forme false de „interacțiune". Mass-media, declară Baudrillard fără menajamente, „produce non-comunicare" („Requiem", 169). Experiența evenimentelor din mai 1968 din Franța, când stațiile de radio

Scanned with OKEN Scanner

și televiziunea au fost preluate de grupurile revoluționare, demonstrează că orice formă de mesaj subversiv poate fi făcută inofensivă folosind aceste mijloace, deoarece „încălcarea legilor și actele subversive nu intră niciodată «în emisie» fără a fi negate subtil, așa cum se întâmplă de fapt: transformate în modele, neutralizate în semne, ele sunt stoarse de propriul conținut" („Requiem", 173).

În opoziție cu acest tip de comunicare sintetizată, Baudrillard susține idealul său de schimb liber, direct, în care separarea ierarhică a transmițătorului de receptor este transformată, în cadrul unui dialog spontan, în receptivitate și responsabilitate discursivă reciprocă. Poate într-o manieră ușor cam romantică, Baudrillard descoperă această formă de schimb în activitățile discursive ale străzii:

> În mai, adevăratele mijloace revoluționare de comunicare în masă au fost zidurile și discursul lor, posterele serigrafiate și proclamațiile scrise de mână, strada, acolo unde începea și se modifica discursul – tot ceea ce reprezenta o inscripție *nemijlocită*, oferită și înapoiată, enunțată și soluționată, mobilă în același timp și spațiu, reciprocă și antagonistă. Strada este, în acest sens, forma alternativă și subversivă de mass-media, deoarece nu reprezintă, ca aceasta din urmă, un suport materializat pentru mesaje fără răspuns, un sistem de transmisie la distanță. Ea reprezintă spațiul conflictual de schimb simbolic al discursului – efemer, supus morții: un discurs care nu este proiectat pe ecranul platonic al nici unei forme de mass-media. („Requiem", 176-7)

Concepția lui Baudrillard privind schimbul simbolic își are originea în teoriile antropologice ale lui Marcel Mauss și în economia radicală a lui Georges Bataille[32]. Primitivismul concepției lui Baudrillard este absolut evident în critica sa necruțătoare adresată tendinței economiei marxiste de a include în legea producției economice tot ceea ce ține de societățile primitive; dimpotrivă, susține el, în societatea primitivă totul se bazează pe principiul schimbului simbolic continuu care menține stabilitatea socială și relațiile reciproce dintre om și natură, nepermițând niciodată ca procesul de schimb să fie blocat, încolțit sau constrâns să producă profit (*Mirror of Production*, 82-3). Într-adevăr, pentru Baudrillard, „schimbul simbolic" se identifică cu principiul deficitului inevitabil, clar, pe care îl presupune, cu risipirea sau eliberarea arbitrară și spontană a mărfurilor sau a enunțurilor, fără a aștepta un schimb

Scanned with OKEN Scanner

echivalent sau un profit. Aceasta contravine condițiilor existente în capitalism unde orice cedare sau distribuire aparent gratuit a valorii reprezintă, în realitate, numai un ocol al drumului care duce către o și mai mare acumulare de valoare sau profit. Din această cauză, schimbul simbolic îi poate apărea, uneori, lui Baudrillard în lumina unei eliberări sau irosiri necondiționate, după modelul festivităților practicate de triburile primitive care sacrificau, fără nici un scop economic evident, cantități mari din mărfurile acumulate.

În societatea modernă, acest gen de schimb simbolic nu poate avea loc decât între grupurile private de unele drepturi, între cei care nu fac parte din codul posibilităților generale de schimb: populația de culoare, minoritățile etnice, femeile, tineretul, oamenii în vârstă. Schimbul simbolic are și un potențial subversiv datorită posibilității de a sfida codul mijloacelor de informare în masă – un graffiti mâzgălit în grabă peste un poster publicitar încalcă codul, deoarece dă pe loc o replică la ceva conceput să respingă orice fel de replică („Requiem", 183).

În toate aceste scrieri de început, autoritatea lui Baudrillard asupra idealului de schimb simbolic este minoră, iar analiza sa este, în consecință, pasibilă de a se transforma, pe nesimțite, în fantezii inspirate de dorința unui discurs liber și spontan, fantezii care nu țin seama însă de măsura în care puterea și excluderea intervin în cele mai personale forme de contact și comunicare socială. În *L'Echange symbolique et la mort*, Baudrillard sugerează deja cu tristețe că singurul lucru care poate într-adevăr rezista invaziilor acestui cod represiv este moartea însăși, o soluție care nu se prea impune în cutumele practicilor pozitive ale politicii. După această carte, încrederea lui Baudrillard în posibilitatea de a rezista dominației semnelor s-a diminuat dramatic.

Acest Baudrillard dintr-o fază mai târzie, teoretician al regimului „simulacrului", este cel care a avut o influență deosebită asupra dezbaterii postmoderne și, probabil, dintre toate scrierile sale, scurtul eseu „The Precession of Simulacra", apărut în 1981, a exercitat cea mai mare influență[33]. În acest eseu, Baudrillard își dezvoltă punctul de vedere din „Requiem for the Media" privind capacitatea formelor de mass-media de a neutraliza deosebirea de opinii prin simpla ei reprezentare, mergând până la a susține că nimic nu se poate opune transformării realității în semne golite de conținut. Baudrillard afirmă că trăim într-o perioadă în care

Scanned with OKEN Scanner

semnele nu mai sunt obligate să aibă nici un fel de contact verificabil cu lumea pe care se presupune că o reprezintă, și furnizează un sinopsis util, foarte des citat, al celor patru stadii parcurse, din punct de vedere istoric, de reprezentare pentru a atinge condiția simplei simulări. Inițial, semnul „este reflectarea unei realități fundamentale" (aceasta ar putea fi faza limbajului științific sau referențial pe care Jameson o fixează în timp după apariția reificantă a cunoașterii burgheze). În cel de-al doilea stadiu, semnul „maschează și denaturează o realitate fundamentală" (aceasta ar putea fi faza sau teoria ideologiei ca falsă conștiință care îi împiedică pe oameni să înțeleagă înstrăinarea și exploatarea lor reală). În cel de-al treilea stadiu, „semnul maschează *absența* unei realități fundamentale" (această fază este mult mai dificil de ilustrat, totuși Baudrillard dă ca exemplu concepția iconoclaștilor care se temeau și disprețuiau imaginea divinității, deoarece considerau că imaginile sunt o mărturie a absenței oricărui fel de divinitate). În ultimul stadiu, cel de-al patrulea, „semnul nu are nici o legătură cu nici o realitate, indiferent care ar fi aceasta: este pur și simplu propriul ei simulacru" (*Simulations*, 10). În regimul simulării care se identifică cu cultura contemporană, Baudrillard diagnostichează o producție neîntreruptă de imagini în absența oricărei încercări ca acestea să fie ancorate în realitate. Paralel cu aceasta, parcă reacționând față de conștientizarea estompării realului, există și o tentativă compensatorie de a-l fabrica într-o „escaladare a experienței reale, trăite" (*Simulations*, 12); cu alte cuvinte, cultul experienței nemijlocite, al realității fierbinți, crude, nu reprezintă opusul regimului simulacrului, ci efectul său simulat. În sprijinul acestei ipoteze Baudrillard dă o serie de exemple în mod straniu redutabile, dintre acestea cel mai frapant este exemplul care urmează. Este limpede faptul că, în 1971, guvernul din Filipine a decis reîntoarcerea unui trib de indieni Tasaday în jungla unde au fost descoperiți, departe de influența nocivă a civilizației. Opinia lui Baudrillard este că, în acest caz, știința, aparent protejând populația Tasaday împotriva propriei dorințe de cunoaștere, își extinde, în realitate, puterea, prefăcându-se că cedează fără a cere nimic în schimb. Tranformând tribul Tasaday într-un model la scară sau într-o simulare a unei civilizații primitive, pre-științifice – acea Alteritate universală a științei – știința își întoarce privirea de la populația Tasaday și, în același timp, fără nici o remușcare, o

Scanned with OKEN Scanner

capturează din nou ca reprezentare. Interpretarea dată de Baudrillard acestui caz este tipică pentru stilul său intelectual mai recent prin ostentația glumeață, dar tăioasă:

> Indienii fiind, în acest fel, împinși înapoi în ghetou, în sicriul de sticlă al pădurii virgine, devin un model de simulare pentru toți indienii imaginabili *înainte de etnologie*. Aceasta din urmă își permite, astfel, luxul de a fi personificată dincolo de ea însăși, în realitatea „brută" a acestor indieni, pe care a reinventat-o în întregime, – Sălbatici care sunt datori etnologiei pentru că au rămas tot Sălbatici: ce răsturnare de situații, ce triumf pentru o știință care părea să se dedice exterminării lor! Desigur, Sălbaticii în cauză sunt postumi: congelați, criogenizați, sterilizați, protejați împotriva *morții*, ei au devenit simulacre referențiale, iar știința însăși o simplă simulare. (*Simulations*, 15)

Plecând de la acest gen de exemplu, Baudrillard generalizează și afirmă că viața contemporană, în întregime, a fost demontată și reprodusă conștiincios în facsimile. Dar starea de spirit determinată de toate acestea este departe de a fi o stare de satisfacție liniștită sau indiferență; mai degrabă, ea provoacă „o producție, cuprinsă de panică, a realului și referențialului" (*Simulations*, 13), astfel încât simularea ia forma nu a realității, așa cum au dorit să creadă mulți dintre adepții lui Baudrillard, ci a obiectelor și experiențelor fabricate care încearcă să fie mai reale decât realitatea însăși – sau, ca să folosim termenul lui Baudrilllard, „hiperreale".

Hiperrealitatea atrage după sine, în special în sfera politică, și prăbușirea tuturor antagonismelor sau dihotomiilor reale ale valorii. Baudrillard susține că, o dată cu dominația logicii simulacrului asupra întregului spectru politic, chiar și cele mai inveterate antagonisme, cum ar fi cel dintre capitalism și socialism, sunt anulate de dependența reciprocă; autoritatea depinde de acțiunile subversive exact în aceeași măsură în care acestea își extrag forța din autoritate. Aparent, nici un eveniment nu poate să distrugă sau să destabilizeze modelele de relații politice care preced și interceptează, interpretând, aceste evenimente. Baudrillard dă ca exemplu un atentat cu bombă care ar putea fi, în egală măsură, interpretat ca acțiune a extremiștilor de stânga sau a provocatorilor din aripa extremistă de dreapta sau a celor de la centru care sunt interesați să discrediteze extremismul politic. Reacțiile sunt toate programate dinainte, toate la fel de accesibile și pot fi activate pe loc. În consecință, puterea și

Scanned with OKEN Scanner

eficacitatea nu mai sunt asimetrice (un grup deține puterea în timp ce alt grup este lipsit de ea; un grup beneficiază de pe urma unei anumite situații, iar alt grup suferă), ci sunt distribuite uniform în întregul spectru politic de modelul de simulare. Toată lumea trage foloase de pe urma unei violări a codului, deoarece prin aceasta codul este consolidat. În aceste condiții, contrariile se prăbușesc unul în celălalt; după cum susține Baudrillard, este vorba despre o „implozie" care provoacă „o cauzalitate variabilă în care pozitivul și negativul se generează reciproc și se suprapun, în care nu mai există nici un activ sau pasiv"; „orice acțiune încheiată la finele ciclului sfârșește prin a fi benefică pentru toată lumea și prin a fi dispersată în toate direcțiile" (*Simulations*, 30-1).

Aceasta pare să producă o stare de inerție inoperabilă în care nimic nu poate pune în dificultate sau răsturna sistemul simulacrelor substituibile reciproc. Obiecția evidentă care se poate aduce pare a fi faptul că viața politică nu dă nici un semn că ar intenționa să se instaleze în această stare calmă de automulțumire. În acest punct, analiza lui Baudrillard a contribuit sigur cu ceva la îngrijorarea mai specifică a lui Jameson privind impenetrabilitatea capitalismului târziu față de schimbările politice care „sunt toate, într-un fel sau altul, în secret, dezarmate și absorbite din nou de un sistem din care ele însele s-ar putea considera că fac parte, din moment ce nu se pot distanța în nici un fel față de acesta" („Cultural Logic of Late Capitalism", 87), dar, în privința inerției generalizate, Baudrillard este în opoziție directă cu opinia lui Lyotard referitoare la jocurile de limbaj concurente în viața socială și politică, sau cu analiza impresionantă făcută de Michel Foucault modului în care acționează puterea, nu în funcție de centralitate sau concentrare posesivă, ci în funcție de rețelele dispersate și localizate de „microputere". Baudrillard face o mutare tipică și un pas înainte, sugerând că puterea a fost răspândită atât de uniform, încât a fost neutralizată în totalitate. Dacă puterea, asemeni tuturor celorlalte lucruri, s-a modulat în semne și aparențe, atunci în viziunea, în mod ciudat, distorsionată, a egalitarismului, ea a dispărut: „este inutil... să alergi după putere sau să discuți despre ea *ad infinitum*, din moment ce, de acum încolo, ea face parte și din sfera sacră a aparențelor unde se află numai pentru a ascunde faptul că nu mai există".[34]

Sistemul care rezultă implică, într-adevăr, conflictul și anxietatea, cu singura deosebire că ținta conflictului nu este atât de mult

Scanned with OKEN Scanner

puterea, cât semnele puterii, ceea ce îi obsedează pe participanții la joc nefiind frica de a pierde puterea, ci teama că puterea însăși este pe cale de dispariție. Apare, în consecință, dorința unei confruntări tonice cu realitatea, sub forma pericolului sau a crizei, chiar dacă aceste confruntări acționează pentru a stabiliza și mai mult autoritatea simulării. În timp ce Kennedy a fost ucis pentru că exista încă posibilitatea ca el să dețină o putere reală, Johnson, Nixon, Ford și Reagan, care trăiesc în sfera simulacrului, „cer-atacuri-de-paie" și simt nevoia să fie amenințați cu moartea pentru a ascunde faptul că ei înșiși sunt numai niște simulacre de marionete. Principiul de demonstrare a realului simulat, permițând ca el să vină în contact cu negativul său potențial dezastruos, apare pretutindeni în cadrul sistemului. „Este întotdeauna o problemă", scrie Baudrillard, „de demonstrare a realului prin imaginar, a adevărului prin calomnie, a legii prin infracțiune, a muncii prin grevă, a sistemului prin criză și a capitalului prin revoluție" (*Simulations*, 36). În acest fel, Baudrillard descrie un sistem care este vitalizat de conștientizarea declinului și a dezastrului și, în același timp, stors de energie de dominația implacabilă a codului simulării. Principala metaforă folosită pentru aceasta este disuasiunea nucleară care cuprinde, pe de o parte, anxietatea și activitatea impusă, și, pe de altă parte, scopul unei inerții absolute. Sistemul disuasiunii nucleare este o metaforă pentru situația în care adversarii declarați sunt închiși împreună într-o complicitate organizată care „transmite imposibilitatea existenței unui punct de putere determinat" (*Simulations*, 34). Este, simultan, o lume a riscului absolut și a premeditării absolute, un sistem care generează „o descurajare generalizată în fața oricărei șanse, a oricărui accident, a oricărui obstacol, a oricărei finalități, a oricărei contradicții, rupturi sau complexități" (*Simulations*, 64).

În scrierile mai recente, Baudrillard și-a extins acest punct de vedere la ideea socialului însuși despre care nu se mai poate spune că există, deoarece este constituit în întregime din efectul simulat al patimei frenetice de a produce reprezentări ale maselor, de a le oferi identitate, opinii și dorințe. În aceste condiții, masele „reacționează" numai prin inerție, refuzând să se prezinte în bloc altfel decât ca simulare. Aceasta poate însemna că „«societatea» noastră este, probabil, pe cale să desființeze socialul, să-l îngroape sub o simulare a socialului".[35] Dar apare și un efect secundar, deoarece cu cât existența reală a „socialului" se face mai nevăzută, cu atât mai

Scanned with OKEN Scanner

mult crește distanța dintre simulacre și indiferența mută a „maselor" care, prin tradiție, erau considerate ca o întruchipare a socialului. Cu alte cuvinte, există similitudinea cu o regresie față de faza finală a evoluției în patru etape prezentate de Baudrillard, la un stadiu mai timpuriu în care semnele – reprezentări ale socialului – se străduie să mascheze realitatea unui spațiu gol, și anume refuzul maselor de *a fi* o personificare a socialului în maniera în care acest lucru le este cerut de sondajele și consultările opiniei publice, precum și de mișcările revoluționare. Aceasta înseamnă nu atât că masele reprezintă un depozit al potențialului subversiv, cât faptul că ele formează un soi de rezistență brutală, un pol negativ, inconștient și, cu toate acestea, cu stângăcie, autentic:

> masele funcționează ca o gigantică gaură neagră care refractă, înclină și deformează orice energie sau radiație a luminii care se apropie de ea: o sferă implozivă în care curbatura spațiilor se accelerează, în care toate dimensiunile se curbează din nou asupra lor însele și „involuează" până la punctul de anihilare, lăsând în locul lor numai o sferă cu potențial de absorbție. *(Silent Majorities*, 9)

Baudrillard acuză științele sociale de complicitate în procesul prin care iluzia de social este simulată și manipulată – deoarece o sociologie care, la fel ca și Statul, impune existența unei entități denumite social, în ipoteza morții socialului, privește drept în față realitatea propriei morți. O caracteristică a ironiei din ce în ce mai sofisticate din scrierile cele mai recente ale lui Baudrillard o constituie faptul că, se pare, acesta este perfect conștient că se autoacuză, deoarece opera sa (dacă nu chiar genul de sociologie pe care îl învinuiește aici) atacă și depinde de o caracterizare a socialului, definire care, în ciuda tuturor tentativelor mai reușite, sfârșește prin a schița o noțiune ideală a maselor percepute ca opunând, fără posibilitate de compromis, rezistență jocului de simulare. Cu alte cuvinte, definiția emite pretenții în privința spațiilor și funcțiilor *reale* ale socialului, chiar dacă este în întregime negativă, în comparație cu imaginile fals pozitive ale socialului fabricate, în mod curent, în sociologie și politică. Există, evident, un gen de contradicție logică, deși este dificil să faci să planeze o astfel de acuzație asupra unui scriitor ca Baudrillard, pentru care regulile logicii sunt, din ce în ce mai mult, subordonate jocului ironiei și retoricii. Mai important este, probabil, faptul că el

Scanned with OKEN Scanner

interpretează esențialmente greșit natura teoriilor socialului în societatea postmodernă. El susține că întotdeauna ideea sau imaginea socialului, este produsă exclusiv în termeni pozitivi pentru a permite gestionarea în și mai mare măsură a unei totalități sociale abstracte – și, dacă nu este deloc surprinzător faptul că Baudrillard identifică socialismul cu susținătorul numărul unu al unor astfel de simulări ale socialului, aceasta se datorează animozității împărtășite cu intelectualii francezi de după 1968 față de orice mișcare socială care sugerează numai o acțiune centralizată și unită. Dar, retrăgându-se din acest model al socialului în opusul său, fără să critice, Baudrillard reproduce forma dominantă în care este, de fapt, reprezentată sociabilitatea în Occidentul avansat. Dacă Baudrillard respinge degajat concepte ca stat, clasă și putere, considerându-le mistificări lipsite de conținut, el face acest lucru în sprijinul unei mistificări aproape oficiale în zilele noastre: anularea oricărei forme de viață colectivă și transformarea ei brutală în ficțiune. Baudrillard sfârșește prin a deveni un conspirator într-un cadru similar celui al dublului proces pe care îl descrie, în care ideea socialului este fabricată simultan cu discreditarea experienței acestuia.

Este posibil chiar ca Baudrillard să nu intenționeze să combată acest lucru, având în vedere maniera în care opera sa mai recentă interpretează *ad litteram* ideea prăbușirii sau „imploziei" teoriei sociale și situația pe care aceasta o teoretizează:

> Spațiul simulării confundă realul cu modelul. Între real și rațional nu mai există nici o distanțare critică sau speculativă. Nu mai există, în realitate, nici chiar o proiectare a modelelor în real,... ci numai o transfigurare imediată, în acțiune, a realului în model. Un scurtcircuit fantastic: realul este hiper-realizat. Nici realizat, nici idealizat: ci hiper-realizat. Hiperrealul reprezintă abolirea realului nu printr-o distrugere violentă, ci prin asumarea lui, prin înălțarea sa la nivelul forței modelului. Anticiparea, descurajarea, transfigurarea preventivă etc.: modelul acționează ca o sferă de absorbire a realului.(*Silent Majorities*, 83-4)

În această situație, se pare că nu există nici un motiv pentru ca teoria să lupte împotriva complicității ei în procesul de hiper-realizare a socialului și să nu se recunoască deschis ca simptom a ceea ce descrie: așa cum susține Dick Hebdige, „criticul-chirurg,

Scanned with OKEN Scanner

care taie și analizează țesuturile bolnave sau vătămate, este înlocuit de criticul-homeopat, care «urmărește pas cu pas» și merge paralel cu semnele maladiei, prescriind otrăvuri naturale care provoacă în corpul pacientului o simulare a simptomelor inițiale."[36] Prin această reducere a distanței dintre real și teorie, opera lui Baudrillard se apropie de scrierile lui Lyotard și Jameson. Prin estetizarea cunoașterii în competiția jocurilor de limbaj la Lyotard, prin conștientizarea anxioasă a dispariției distanței critice dintre cultură și teorie la Jameson, și, în cel mai înalt grad; prin transformarea flexibilă a teoriei ca atare în condiția de simulare pe care o teoretizează la Baudrillard, ceea ce debutează ca o tentativă de a determina relația dintre polii ficși și distincți ai postmodernității în viața socială și economică și postmodernismul din viața culturală sfârșește prin a șterge granițele dintre cele două sfere. Pentru toți teoreticienii amintiți, postmodernitatea poate fi definită ca acele condiții multiple în care distincția dintre social și cultural devine imperceptibilă. Chiar dacă Baudrillard îi depășește pe Lyotard și Jameson prin disoluția distincției dintre teorie și obiectul ei, toți cei trei teoreticieni ai condiției postmoderne prezentați în acest capitol ajung la problema dificilă a descifrării legăturii complexe dintre teorie și realitatea socială pe care o interpretează. Cu alte cuvinte, postmodernitatea trebuie luată în considerație, parțial, în funcție de dificultatea de a „o" interpreta; sau, mai curând, în funcție de dificultatea de a defini clar ce este „ea" în urma atragerii cunoașterii și teoriei în sfera culturii, chiar în momentul în care cultura își modifică scopul și raporturile de coordonare.

Nu toate opiniile asupra condiției postmoderne exprimă, atât de deschis, acest grad de reflexivitate; așa cum nu este adevărat că toate formele de reflexivitate sunt identice, că au aceleași valori și efecte. Într-adevăr, mergând mai departe și luând în considerație narațiunile specifice apariției postmodernismului, care au impus concepția în discipline legate de diferite practici culturale, cum ar fi arhitectura, arta, literatura, artele interpretative și mijloacele de informare electronice, ceea ce poate frapa este, mai degrabă, inhibiția conștientizării formelor în care diagnosticul de postmodernism are o participare în domeniul pe care-l interpretează. Dar va trebui să ne cramponăm de această viziune tulbure, pentru a

Scanned with OKEN Scanner

putea înțelege rolul jucat chiar de teorie în producerea condiției postmoderne.

Dreptul postmodern

În bună parte, apariția suspiciunii și incertitudinii legate de imaginarea sau reprezentarea vieții sociale în teoria socială se datorează unei semnificații exagerate atribuite rolului reprezentării în menținerea relațiilor de putere. În anumite zone, s-a dovedit că ecuația poate fi condusă și în sens invers, pentru a descoperi modul în care mecanismele prin care societățile sunt supuse ordinii și reglementării, sunt, la rândul lor, guvernate și de imperative care, în mare măsură, țin de sfera textului și a reprezentării. În ultimii zece sau cincisprezece ani, acest lucru a fost realizat, extrem de eficient, în domeniul dreptului și teoriei juridice.

Condițiile postmoderne și critica postmodernă au ajuns să aibă o poziție influentă și o înclinație deosebit de accentuată pentru drept și teoria juridică datorită legăturii strânse existente între formarea societăților, în sensul modern, și instituția juridică, în forma pe care aceasta a luat-o în Occident. Modernitatea presupunea ca desființarea normelor acceptate de comunități sau impuse categoric acestora să fie înlocuită, pe de o parte, de individul indepedent, conceput ca fundament al cunoașterii și adevărului rațional, și, pe de altă parte, de Stat, conceput abstract ca mecanismul de guvernare a relațiilor dintre indivizii independenți și, poetic, ca individ suveran scris cu majuscule, ca întrupare a voinței raționale, care se cunoaște pe sine, a națiunii sau a poporului. Dreptul modern ca set complex, autonom și organic consecvent de norme și legi, a apărut atât ca expresie a unei lumi lipsite de garanții externe sau transcendente, de valori morale și etice absolute (care, în final, pot fi regăsite revenind la adevărul revelat al unei forțe supranaturale), cât și ca mijloc de apărare împotriva acestei lumi. Nemaifiind garantat prin voința regelui sau a Bunului Dumnezeu, aparent, dreptul trebuie fie să-și reinventeze aceste principii, – poate, prin participarea într-o metanarațiune care înlocuiește povestea dezvăluirii într-un scop necesar cu mitul unei origini absolute și infailibile –, fie să-și genereze din interior propria legitimitate.

Scanned with OKEN Scanner

Dreptul a fost antrenat într-un proces de dobândire a autonomiei, fiind separat de valorile și credințele anumitor grupuri sau comunități; el a fost reconstruit ca un mecanism independent, neutru din punct de vedere moral, guvernat, se presupune, mai curând de imperativele abstracte ale logicii și rațiunii, decât de anumite interese și scopuri politice. Judecata – aplicarea și interpretarea legilor, operațiile de evaluare a probelor, de cumpănire a declarațiilor contradictorii și de ajungere la sentința juridică – a fost separată de noțiunile de dreptate, adevăr și valoare. Pe de o parte, dreptul reprezintă expresia cea mai detaliată și concretă a valorilor morale colective ale unei societăți. Dar, pe de altă parte, în gestionarea dreptului, a devenit imperativ ca acesta să fie apărat împotriva simplelor considerații de ordin moral asociate, în mod curent, cu relativitatea schimbătoare a prejudecăților individuale.

Moralitatea dreptului se identifică, astfel, cu menținerea autoconsecvenței acestuia. Principiul a fost cel mai clar reprezentat în ceea ce s-ar putea considera drept momentul modernist al jurisprudenței secolului al XX-lea, și anume, în variantele de „formalism juridic" propuse de H. Kelsen în *The Pure Theory of Law* apărută în 1934 și de H.L.A Hart în *The Concept of Law* publicat în 1961. Ambele expuneri subliniază unitatea exclusivistă și autoreferențială a dreptului mai degrabă ca sistem de norme (Kelsen) sau legi (Hart) interconectate, logic consecvente, decât ca depozitar al adevărurilor morale sau ca mecanism de deliberare morală. Între votarea unei legi și concepția societății despre ceea ce este bun sau rău din punct de vedere moral (prescripția crimei, promovarea egalității în drepturi) există legături evidente, dar acestea aparțin sferei politicii și nu trebuie să acționeze în cadrul dreptului care urmărește să funcționeze imparțial. Scopul dreptului nu este să promoveze bunătatea, ci să-și apere și să-și extindă consecvența față de sine. Dacă aceasta lasă impresia că dreptul se reduce la simpla deținere a unei funcții executive, atunci trebuie amintite și momente în care el poate să-și afirme supremația asupra domeniului moral și politic. Astfel, o curte abilitată poate demonstra că o lege votată de o adunare aleasă și beneficiind de asentimentul deplin al poporului este ilegală în măsura în care nu se acomodează cu alte legi existente și face ca funcționarea acestora să devină arbitrară și opresivă.

Scanned with OKEN Scanner

Totuși, consecvența internă a dreptului este în permanență amenințată, deoarece el nu reprezintă numai un sistem inert de legi, ci și un set de proceduri pentru tratarea încălcării acestor legi. Dreptul visează la o lume exclusiv juridică în care legile, formularea, interpretarea și aplicarea lor, prin modul lor de funcționare, să fie transparente și în întregime reglementare; dar dreptul ființează într-o lume continuu imprevizibilă sau non-juridică. Retragerea din fața imprevizibilului sau negarea sa, necesare pentru a asigura consecvența internă a dreptului, sunt cele care vor obstrucționa întotdeauna iluzia sa de autoconsecvență. Teoria juridică trebuie, așadar, să se confrunte cu faptul că dreptul nu ființează numai ca un corp de precedente și ca doctrină, ci și ca un sistem de judecată și interpretare. Opera lui Ronald Dworkin a încercat să extindă formalismul juridic al opiniilor susținute de Kelsen și Hart la înglobarea acestor acte de judecată, și să facă față provocărilor concepțiilor mai sceptice, prospere în critica literară și filozofică a anilor '70 și '80, care subliniau caracterul indeterminabil al judecăților și interpretărilor. Nicăieri prăpastia dintre drept și aplicarea sa nu a ajuns atât de dezorientant de adâncă ca în S.U.A., unde dreptul depinde, atât de mult, de sensurile și valorile considerate a fi întrupate de imperativul *fiat* din Constituție. Toată lumea a convenit să considere Constituția drept un ghid, dar nu există nici un acord în privința îndrumării foarte exacte pe care o oferă aceasta. Ronald Dworkin furnizează cea mai dinamică și puternică argumentație în favoarea unei hermeneutici juridice (sau a unei teorii a interpretării) care va permite ca, în momentul în care avocații discută în contradictoriu despre sensurile Constituției, să fie, cel puțin, de acord cu identificarea controversei în cauză. Astfel, Dworkin acceptă că aplicarea și interpretarea juridică aparțin esenței dreptului la fel de mult ca și preexistentul său sistem de norme și legi. Dar el susține că actul de interpretare juridică nu trebuie să fie condus și constrâns nici de căutarea adevărului primar din documente statutare sau constituționale, nici de binele pretins într-un eventual scop moral sau politic, oricare ar fi el, ci de dubla necesitate de a confirma și extinde integralitatea dreptului. Pentru a ajunge la o decizie juridică este necesar ca judecătorul „să-și verifice interpretarea pe care a dat-o fiecărei părți din marea rețea de structuri și decizii politice a comunității căreia îi aparține, întrebându-se dacă ea ar putea face parte dintr-o teorie coerentă care

Scanned with OKEN Scanner

să justifice existența rețelei ca întreg"[37]. Teoria lui este menită să garanteze că natura dinamică și evolutivă a dreptului în practică, în loc să fărâmițeze sau să desființeze, nu face decât să extindă și să consolideze și mai mult „împărăția dreptului". În ciuda toleranței pragmatice a condițiilor variabile de interpretare, teoria juridică a lui Dworkin rămâne modernă sau chiar modernistă, prin atașamentul ei față de unitatea dreptului, chiar dacă aceasta nu se bazează pe autoritatea dată de texte, ci pe scopurile împărtășite și concretizate în cadrul comunităților. Jurisprudența modernă, după opiniile lui Costas Douzinas și Ronnie Warrington, are la bază și este condusă de dorința de a stabili proprietatea juridicului:

> Jurisprudența și-a fixat sarcina de a determina ce este propriu dreptului și de a ține la distanță de împărăția sa ceea ce este non-juridic, străin, exterior lui. A depus eforturi și a consumat energii infinite pentru a demarca granițele care închid dreptul în teritoriul său suveran și pentru a-i conferi puritatea sa interioară, precum și puterea și dreptul din exterior de a lua hotărâri asupra altor domenii. Pentru jurisprudență, corpusul dreptului este literalmente un corp: trebuie fie să digere și să transforme non-juridicul în legalitate, fie să-l respingă, să-l țină la distanță ca pe ceva excesiv sau contagios. Sarcina jurisprudenței este de a impune dreptului legea purității și a ordinii, a granițelor precise și a punctelor de control bine apărate.[38]

În acord cu atacul lui Lyotard îndreptat împotriva ideii de metanarațiune și a pretinsei unități opresive a ființei umane postulate de modernitate, postmodernismul juridic ia naștere o dată cu contestarea unității și coerenței dreptului acceptate de concepțiile anterioare privind jurisprudența. Așa după cum consideră Costas Douzinas și Ronnie Warrington:

> Jocurile de limbaj juridic s-au înmulțit la nesfârșit și nu pot fi prezentate ca întrupare a binelui public, a voinței generale, a dorințelor electoratului suveran sau a unui sistem coerent de principii. Condiția postmodernă a înlăturat, fără putință de îndreptare, posibilitatea unității dreptului și a reconcilierii diferențelor, o speranță permanent irealizabilă și ușor comică pe care jurisprudența modernă s-a bazat.[39]

Trei versiuni de postmodernism juridic s-ar părea că s-au definit singure; versiunea critică reprezentată în special în „Critical Legal Studies" și în teoria juridică feministă; cea pragmatică exprimată

Scanned with OKEN Scanner

mai ales de opera lui Stanley Fish; și cea etică ilustrată de operele lui Costas Douzinas, Peter Goodrich și Ronnie Warrington.

„Critical Legal Studies" supune acțiunile dreptului unor forme de cercetare atentă care urmăresc să expună neglijența, inconsecvența sau interesele ascunse ale acestuia. Studiul își are originile într-o serie de critici, în linii mari marxiste, ale dreptului, care susțin că acesta reprezintă expresia și legiferarea clasei dominante și a relațiilor economice în acțiune în orice perioadă istorică dată. Prin expunerea complicității sistematice a formelor și procedurilor sale cu interesele unei clase conducătoare sau ale unei ideologii dominante, critica marxistă și acest gen de critică *marxicizantă* neagă dreptului autonomia pe care acesta o revendică. „Critical Legal Studies", care a apărut și s-a răspândit rapid în nordul Americii începând cu sfârșitul anilor '70, extinde baza unei astfel de critici și diversifică modurile și nivelele la care se poate elabora critica dreptului. „Critical Legal Studies" plasează deschis critica dreptului în slujba scopului emancipării, dar nu consideră că o astfel de emancipare trebuie să îmbrace numai o singură formă; astfel, se începe cu (și nu se încearcă prematur să se unifice) interesele tuturor genurilor de grupuri sociale marginalizate sau lipsite de drepturi, incluzând în acestea femeile, minoritățile etnice, homosexualii și muncitorii. Abordând într-o manieră extrem de specifică o serie de subiecte și probleme juridice diferite, experții care au publicat „Critical Legal Studies" împărtășesc totuși scopul de a dezvălui istoricitatea, caracterul artificial și uneori categoric arbitrar al legilor și structurilor pe care teoria juridică le consideră a fi (sau procedurile legale ne conving să le privim așa) naturale, permanente și esențiale. În centrul lucrării „Critical Legal Studies" sunt plasate respingerea tendinței „moderniste" a dreptului de a-și atribui un caracter universal (inclusiv manifestărilor sale), precum și evitarea formelor de critică socială care tind să imite această universalizare. În consecință, autorii încearcă să demonstreze, contrar argumentării funcționaliste, că dreptul nu îndeplinește nici un fel de rol firesc ca substitut al anumitor necesități sociale în creștere. Alte forme de teorie, prezentate în „Critical Legal Studies", utilizează analiza lingvistică pentru a demonstra gradul de nedeterminare al oricărei interpretări de documente, statute și constituții, precum și pentru a contesta bazele judecății care se exprimă în funcție de o intenție cognoscibilă sau un sens

Scanned with OKEN Scanner

specificabil. În termeni mai generali, scopul unor astfel de analize este de a se opune proceselor de reificare și abstractizare care definesc acțiunile dreptului și maschează relațiile sale dezordonate, imprevizibile, cu viața și procesul social; aceasta reprezintă o substituire a idealizării paralizante și transistorice a Dreptului cu o viziune asupra acțiunilor juridice. Astfel, Gary Peller utilizează o analiză a efectelor metaforice care acționează în cadrul limbajului dreptului contractual pentru a dezvălui supozițiile neconfirmate și nejustificabile pe care acesta se bazează, în special în cazul susținerii existenței unui subiect transcendental apt să facă o alegere și să exprime intenții în afara oricărei constrângeri impuse de contextul interpretativ al acestora. Libertatea transcendentală asumată de opinii atât de liberale asupra dreptului este, de fapt, o libertate reificată, o libertate abstractă și metafizică datorită faptului că suprimă imprevizibilul relațiilor sociale în care protagoniștii sunt întotdeauna plasați în contexte determinate care limitează și predetermină natura alegerilor posibile. Pentru Peller, acest gen de afirmații metafizice ale libertății înseamnă, de fapt, o formă de non-libertate, deoarece, prin refuzul de a recunoaște atât imprevizibilul alegerilor subiective, cât și cel al interpretărilor juridice, ele „restrâng și măsura în care creăm limbajul social care mediază relațiile noastre sociale... astfel încât, în mod corespunzător, ne subordonăm propriilor noastre creații pe care le luăm drept lucruri obiective existente în realitate“[40].

„Critical Legal Studies“ se inspiră mult din ceea ce s-ar putea numi o versiune postmodernă a teoriei critice provenite, în mare măsură, din opera lui Michel Foucault care consideră că puterea nu este omogenă și împărțită simetric între conducători și cei conduși, ci, dimpotrivă, este distribuită inegal, în moduri diferite, în locuri diferite și între grupări sociale diferite. Alături de alte tendințe ale gândirii critice care au cunoscut o dezvoltare deosebită în anii '70-'80, cum ar fi feminismul și noul istoricism, „Critical Legal Studies“ încearcă să critice opiniile privind judecata universală fără a face uz de ele. Un loc central în această lucrare este ocupat de o concepție care își are în mare măsură originea în opera lui Roberto Unger, concepție privind natura contextuală și localizată a tuturor gândurilor sau acțiunilor; convingerea că ideile și judecățile se formează întotdeauna într-o sferă a posibilului care este limitată istoric și, în consecință, limitativă[41]. Dar, dacă lucrarea „Critical

Scanned with OKEN Scanner

Legal Studies" este susținută de o acceptare postmodernă deschisă a naturii localizate sau contingente a tuturor judecăților și interpretărilor, ambițiile sale critice și emancipante sunt stimulate și de convingerea că ar putea exista posibilitatea de a crea în afara anumitor contexte, ajungând la modele de asociere și de generalitate socială mai tolerante, mai conștiente de sine, temporare, care să nu fie supuse falselor totalizări excesive apărute în teoria socială modernă și juridică, ca reacție la izbucnirile de anxietate anterioare determinate de pierderea ancorării externe sau metafizice. James Boyle își încheie studiul juridic al domeniului investigat de „Critical Legal Studies" cu refuzul „imaginii grandioase a unei teorii raționale totalizatoare care, în același timp, interpretează și conduce viața socială, bazându-se pe trăsăturile «neutre» ale biologiei sau pe natura umană sau pe progresul istoric"; el susține, în schimb, spiritul „*bricoleur*-ului, artizanul care folosește materialele pe care le are la îndemână pentru a crea un artefact căruia îi dau formă atât intenția, cât și restricțiile impuse de circumstanțe"[42]. Duncan Kennedy, unul dintre cei mai fermi susținători ai teoriei juridice emancipante, are o înțelegere competentă și totuși categorică a avantajului epistemologic și politic pe care îl poate aduce dezvăluirea contradicției și contingenței:

„Sarcina analizei critice este să ne demistifice gândirea, confruntându-ne cu faptul că, desigur, contradicția este un artefact istoric. Nu este mai nemuritor decât societatea care l-a creat și îl susține. A înțelege acest lucru nu constituie o salvare, ci un ajutor"[43].

Într-o serie de polemici cordial-gălăgioase îndreptate nu numai spre „Critical Legal Studies" ci, în egală măsură, și spre alte variante ale hermeneuticii emancipante a suspiciunii în studii literare și culturale, Stanley Fish a insistat asupra lipsei de plauzibilitate a acestei poziții. Fish este de acord cu ceea ce el numește atacul pragmatic și antifundamentalist din „Critical Legal Studies" și alte forme similare ale teoriei juridice și hermeneuticii contemporane sau, cu alte cuvinte, cu argumentul care susține că nu există adevăruri obiective, transistorice sau direcții fundamentale care ar putea stabiliza interpretarea scopurilor istorice specifice unor grupuri sau indivizi. Pentru Fish, la fel ca și pentru mulți alți critici postmoderni ai dreptului și literaturii (cele două discipline în care Fish activează simultan), nu există esențe, adevăruri ultime sau

Scanned with OKEN Scanner

fundamentale, valori absolute sau imuabile; totul este contingență, retorică și istoricitate.

> Într-o lume eterogenă, o lume în care persoanele sunt localizate – ocupă anumite locuri, în anumite scopuri, vizând anumite obiective, visuri și speranțe pe care le urmează din anumite convingeri (sau fiind prizonierii acestora) – nimeni nu se va găsi într-o poziție universală sau generală (adică în lipsa oricărei situări) și, în consecință, perspectiva (un cuvânt care trădează jocul) nimănui nu poate emite pretenția de a fi privilegiată.[44]

Punctul în care Fish este în dezacord cu antifundamentalismul postmodern, fie cel deconstructiv practicat, de exemplu, de analiști ai dreptului cum sunt Clare Dalton sau Peter Goodrich, fie în varianta pragmatistă (cu un genial final deschis) probată în opera recentă a teoreticianului dreptului, Richard Posner, sau a filozofului Richard Rorty, este acceptarea faptului că o conștientizare a acestei condiții nu oferă nici un fel de avantaj, epistemologic sau de alt gen, în afara celor care au rămas încă împotmolite în relativitate și autocontradicție[45]. Nu există nici o bază pentru ceea ce Fish a numit „speranța teoriei antifundamentaliste"; nici condiția de indeterminare și nici conștientizarea acestei condiții nu pot oferi un principiu de reformare sau transformare[46]. Fish nu a manifestat un interes direct deosebit față de disputele privind natura sau consecințele condiției postmoderne, deși cuvântul „postmodern" ar putea înlocui, fără nici o denaturare, cuvântul „pragmatic" în expunerea sumară, prezentată în continuare; aceasta se referă la concepția sa privind estomparea interpretării condiției noastre lipsite de un fundament și se transformă în recomandări referitoare la ceea ce ar trebui să facem în această situație. Astfel de concepții

> confundă o expunere pragmatistă cu un program pragmatist și, de aceea, nu reușesc să facă distincție între pragmatism ca adevăr *în afara* căruia trăim cu toții și pragmatism ca adevăr *alături* de care am putea fi în stare să trăim. Trăim cu toții *în afara* pragmatismului, deoarece trăim într-o lume lipsită de adevăruri transcendente și de infiltrarea evidenței logicii... și, din această cauză, trebuie să ne descurcăm cu expediente de genul tolbei zdrențuite în care se află metafore, analogii, metode empirice, expresii inspirate, incantații și „judecăți" construite în grabă și lipsite de soliditate care fac ca discuția să meargă mai departe, conducând-o la concluzii provizorii și permanent revizuibile; am putea însă să trăim alături de pragmatism numai dacă am putea

Scanned with OKEN Scanner

pătrunde înțelegerea pragmatistă – și anume că nu sunt vizibile universalii sau metode care se autovalidează sau texte care se autoproclamă – și am transforma-o în ceva pozitiv, folosind conștientizarea contingenței fie pentru a o stăpâni, fie pentru a o perfecționa (caz în care nu ar mai fi contingență), transformându-ne pe noi înșine (în mod intenționat, mai degrabă decât ca sclavi ai istoriei) în ceva nou.[47]

S-ar putea afirma că însuși succesul repurtat de „Critical Legal Studies" este o confirmare a argumentației prezetate aici de Fish. „Critical Legal Studies" afirmă că dreptul nu trebuie și nu poate să mai fie practicat ca până acum deoarece și-a dezvăluit contradicția și inconsecvența. Dar, la fel ca și dreptul însuși, lucrarea „Critical Legal Studies", la rândul ei, acționează și chiar prosperă grație scopurilor sale controversate, în ciuda contradicției de fond, aparent nocive, dintre strategiile de suspectare și principiile sale de emancipare. Chiar succesul lucrării ca formă de discurs juridico-teoretic ar putea constitui pentru Fish cea mai serioasă dovadă a insuficienței pretențiilor ei de a fi o formă de critică transformațională.

Într-un sens, Fish împinge la extrem principiul paradoxal al dreptății discursive proclamat de Jean-François Lyotard în *Just Gaming* și *The Differend*, și anume faptul că este ilogic să extragi dintr-un gen de discurs – decrierea lucrurilor așa cum sunt ele – un set de recomandări pentru cum trebuie să acționezi. Decrierea și analiza sunt un lucru, a acționa înseamnă cu totul altceva. Diferența dintre Lyotard și Fish constă în faptul că Fish refuză să accepte transformarea concepției privind eterogenitatea acțiunilor, credințelor și scopurilor umane într-un principiu fundamental și, în acest mod, respinge și paradoxul îmbrățișat cu perplexitate de Lyotard. Într-o lume obișnuită cu ideea imposibilității crescânde de a face o distincție între modele teoretice și existența reală, Fish merge împotriva curentului, insistând asupra inconsecvenței teoriei, prin care înțelege nu faptul că teoria nu are nici un sens sau scop, ci numai că, pentru lumea reală, ea nu are și nu poate avea acel gen de consecințe pe care crede că le are sau că ar trebui să le aibă. Așa cum nu există consecințe necesare pentru orice fel de teorie, tot așa nu există, în particular, nici un fel de politică care să decurgă automat din recunoașterea (ea însăși stimulată energic de Fish) faptului că totul aparține sferei politice. Prin refuzul de a accepta ca o condiție „postmodernă" să fie răstălmăcită ca un program „postmodern" Fish contrazice, într-un anumit sens, dorința de

Scanned with OKEN Scanner

coerență dorința de a face ca totul să se lege și să se potrivească. „Acordați-mi un răgaz", se imaginează el spunând. „Nu mă ocup de organizarea succesiunii acțiunilor mele, astfel încât toate să se conformeze sau să fie la dispoziția unei viziuni filozofice coerente."[48] Hotărâtor pentru argumentația sa este imperativul de a nu căuta sau pretinde impunerea unor legi sau interpretări, de anvergură sau eterne, pentru condiții și contingențe care sunt supuse schimbării. Dar patima vigilentă cu care Fish nimicește autocontradicția teoriei antifundamentaliste trădează, în propria operă, o înclinație spre coerență care este mult mai puternică decât cea a oricăruia dintre adversarii pe care îi supune atacului său cordial, dar necruțător. Dacă Fish refuză să recunoască orice fel de principiu sau teorie ca având baza sau originea în atacurile sale împotriva principiilor și teoriilor, aceasta se întâmplă, în primul rând, pentru că acceptarea ar fi, în mod flagrant, în contradicție cu ea însăși: „ideea este că nu există nici o idee, nici un fel de rezultat programatic pozitiv care să se sustragă acestor analize... ar fi o contradicție pentru mine să am o opinie dincolo de această opinie exprimată"[49]. Există o contradicție puternică, ciudată, între evitarea de către Fish a coerenței evidente și exigența sa inflexibilă, conform căreia el și ceilalți trebuie să fie consecvenți în această evitare sau (ceea ce este varianta aceluiași lucru) trebuie să-și mărturisească inconsecvența.

În timpul procesului din finalul cărții *Alice in Wonderland*, Alice anticipează teoria juridică critică prin refuzul ei de a recunoaște validitatea „Regulamentului 42" – „*Toate persoanele mai înalte de o milă sunt obligate să părăsească sala de judecată* " – pe motiv că, așa cum îi explică Împăratului Roșu, „Acesta nu este un regulament reglementar. L-ați inventat chiar acum". Când împăratul insistă că este „cel mai vechi regulament din cod", Alice îi răspunde glacial: „Atunci ar fi trebuit să fie Regulamentul 1".[50] Opera lui Fish insistă asupra necesității neglijării, într-o oarecare măsură, a conștiinței critice, a abandonării privilegiului modernismului sau iluminismului de a ști ce se petrece în mintea cuiva exact atunci când ia o hotărâre sau de a cunoaște toate contingențele care au influențat întotdeauna etapele parcurse de cineva în luarea unei decizii. Fish este de partea împăratului și nu a lui Alice, deoarece pentru el toate actele de judecată (funcționarea dreptului, în egală măsură), în construirea la infinit a fundamentului de care au nevoie

Scanned with OKEN Scanner

pentru a-și afirma poziția, trebuie să acționeze sub auspiciile „Regulamentului 42". Problema pare a fi faptul că el consideră drept presantă necesitatea ca dreptul să-și uite propria inconsecvență. Fish văzându-și propria operă ca pe un memento adresat dreptului și teoriei juridice pentru a le aminti să uite, să rămână sub pragul conștiinței. Nu-mi pot imagina cum ar putea Fish să fie în stare vreodată să se hotărască dacă să fie în mod consecvent inconsecvent sau inconsecvent într-un mod consecvent în privința acestor probleme. (Între timp totuși forța atacurilor sale neobosite îndreptate împotriva teoriei juridice și teoriei literare, precum și a pretențiilor de coerență emise de acestea, pare să indice cât de mult *contează* pentru el problema dacă teoria este sau nu importantă.)

Jurisprudența asociată cu opera lui Costas Douzinas, Ronnie Warrington și Peter Goodrich subliniază, într-un mod similar, incomensurabilitatea judecății și a justiției sau a dreptului și a eticii. Cu toate acestea, opera lor insistă asupra faptului că dreptul trebuie să înfrunte și dacă nu să învingă, atunci cel puțin să negocieze linia de separație dintre el și sfera eticului, aceasta din urmă fiind definită, ținând cont de opera filozofului Emmanuel Levinas, nu ca un corp de precepte și recomandări, ci ca o condiție esențială de obligație față de ceilalți și de responsabilitate pentru aceștia. Din această cauză, relațiile etice sunt întotdeauna relații de contingență – reale, imprevizibile, ireductibile la lege. Legalitatea postmodernă reclamată de Douzinas și colaboratorii săi este bazată pe imaginarea eticii ca o forță distrugătoare care zdruncină mulțumirea de sine și formalismul relațiilor juridico-politice:

> O etică postmodernă a dreptului începe, astfel, cu recunoașterea (kantiană) a faptului că suntem atrași de etică înainte de a începe să-i punem sau să ne punem întebări. În fruntea, anterior și în fața dreptului instituției se situează dreptul eticii.[51]

O etică postmodernă a dreptului împărtășește cu „Critical Legal Studies" scopul de a expune discrepanțele din împărăția dreptului și, o dată cu apariția operei lui Stanley Fish, un simț al contingenței adevărului și interpretării în interiorul acestuia. Dar, de asemenea, o astfel de etică refuză neutralitatea liniștitoare a „privirii lucrurilor de nicăieri" adoptate de „Critical Legal Studies", precum și paralizarea criticii în contextualitatea extremă a poziției lui Fish. Ea insistă ca dreptul să se expună condiției pluraliste și incerte a unei

Scanned with OKEN Scanner

lumi lipsite de garanții metafizice și să găsească modalități de abitație în această lume. Numai atunci jurisprudența postmodernă va putea fi definită ca „tentativa de a deschide calea unei limpeziri pentru rațiune(i), etică și lege(i), în momentul în care toate mișcările strategice ale filozofiei și jurisprudenței moderne concentrate pentru a le justifica printr-un principiu, o formă sau o semnificație unică, sunt la pământ"[52]. Un punct crucial pentru o astfel de reasociere a dreptului și eticii îl constituie regândirea relațiilor dintre etic și estetic. O etică concepută în funcție de expunere, răspundere, incertitudine și responsabilitate implicită are mult mai mult în comun cu categoriile de experiență și judecată estetică, așa cum au fost ele definite de Kant în *Critique of Judgement*, decât limbajul formal sau analitic al eticii. Din această cauză, etica postmodernă a dreptului insistă și ca acesta să recunoască faptul că acțiunile din cadrul său derivă din estetic – din forțele constitutive ale limbajului, retoricii, imagisticii și simțurilor. Relațiile etice ale dreptului sunt, din acest punct de vedere, recunoașteri ale întrupării sale în formele materiale și locurile practicilor sale (arhitectura curților de justiție, iconografia puterii și a imunității juridice, îndepărtarea și reglarea sunetului, imaginii și substratul material), precum și în natura concretă ireductibilă a conflictelor și efectelor sale.

> Judecătorul postmodern este implicat: el stă în apropierea părții în litigiu care se prezintă în fața justiției, și îi aude declarațiile sau solicitările. Justiția revine la etică în momentul în care recunoaște vocea întipărită adânc a părții în litigiu, când oferă celuilalt, prin materialitatea ei concretă, un *locus standi* sau un loc de unde se poate exprima. Dreptul este, în mod necesar, fidel formei de universalitate și egalitate abstractă; dar o hotărâre justă trebuie să țină seama și de pretențiile celuilalt (întruchipat accidental de un chip de om concret), trebuie să treacă prin etica alterității pentru a fi sensibil la propria implicare în justiție.[53]

O etică postmodernă a dreptului trebuie, prin urmare, să fie și o estetică postmodernă a dreptului, confirmând, astfel, afirmația antiplatoniciană a lui Aristotel, după care, *en aisthesis hé krisis* (judecata se află în sentiment).

Scanned with OKEN Scanner

Note

1. *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, trad. Geoff Bennington și Brian Massumi, Manchester, Manchester University Press, 1984, p. vii. În continuare în text apare sub referința *PC*.

2. Vezi Thomas KUHN, *The Structure of the Scientific Revolutions*, ediția a II-a, Chicago, University of Chicago Press, 1970. Richard RORTY, „Habermas and Lyotard on Post-Modernity", în *Habermas on Modernity*, ed. Richard Bernstein, Cambridge, Mass., MIT Press, 1985, pp. 161-76. Axel HONNETH, „An Aversion Against the Universal: A Commentary on Lyotard's *Postmodern Condition*", *Theory, Culture and Society*, 2:3, 1985, p. 151. Vezi și Stephen TOULMIN, „The Construal of Reality: Criticism in Modern and Postmodern Science", în *The Politics of Interpretation*, ed. W. J. T. Mitchell, Chicago, University of Chicago Press, 1983, pp. 99-117, care, în linii generale, este într-o mai mare măsură de acord cu caracterizarea științei postmoderne în viziunea lui Lyotard.

3. Vezi Paul DAVIES, *Superforce: The Search for a Grand Unified Theory of Nature*, London, William Heinemann, 1984.

4. Geoff BENNINGTON, *Lyotard: Writing the Event*, Manchester, Manchester University Press, 1988, pp. 114-17.

5. Jean-François LYOTARD, *Le Postmoderne expliqué aux enfants: Correspondances, 1982-1985*, Paris, Galilée, 1986, pp. 121-2. Toate traducerile din acest text îmi aparțin.

6. „Missives sur l'Histoire", publicat prima oară în *Critique* , 41:456, 1985, retipărit în *Le Postmoderne expliqué aux enfants*, pp. 43-64.

7. Ibid., p. 57.

8. Richard RORTY, replică adresată lui Jean-François Lyotard în *Critique*, 41:456, 1985, pp. 570-1 (în traducere proprie).

9. Ibid., p. 573.

10. Poziția lui HABERMAS privind postmodernitatea lui Lyotard este schițată în articolul său „Modernity – an Incomplete Project", în *Postmodern Culture*, ed. Hal Foster, London and Sydney, Pluto Press, 1985, pp. 3-15. Reacția sa față de tendințele postmoderne din filozofie, în linii mari, a fost exprimată în *The Philosophical Discourse of Modernity*, trad. Frederick Lawrence, London, Polity Press, 1987.

11. HONNETH, „An Adversion Against the Universal", p. 155.

12. Vezi, de exemplu, *Libidinal economy*, trad. Iain Hamilton Grant, London, Athlone, 1993.

13. *Le Postmoderne expliqué aux enfants*, p. 62-3.

14. Terry EAGLETON, „Capitalism, Modernism and Postmodernism", în *Against the Grain: Essays 1975-1985*, London, Verso, 1986, p. 134.

15. *Le Postmoderne expliqué aux enfants*, p. 63.

16. Vezi HONNETH, „An Aversion Against the Universal", p. 149 și Kenneth LEA, „In the Most Highly Developed Societies»: Lyotard and Postmodernism", *Oxford Literary Review*, 9:1-2, 1987, pp. 101-2.

17. Christopher Norris discută una dintre aceste forme, afirmația lui Richard Rorty conform căreia filozofia trebuie să învețe să-și înțeleagă activitatea nu ca pe o căutare a adevărului, ci ca pe o construcție strategică de ficțiuni în „Philosophy as a Kind of Narrative: Rorty on Post-Modern Liberal Culture", în *Contest of Faculties: Philosophy and Theory After Deconstruction*, London, Methuen, 1985, pp. 139-66. Vezi și Richard RORTY, *Philosophy and the Mirror of Nature*, Princeton, Princeton University Press, 1980.

Scanned with OKEN Scanner

18. Jean-François LYOTARD, *The Differend: Phrases in Dispute*, trad. Georges Van Den Abbeele, Manchester, Manchester University Press, 1988, p. xi.

19. Jean-François LYOTARD, *The Inhuman: Reflections on Time*, trad. Geoffrey Bennington și Rachel Bowby, Cambridge, Polity Press, 1991, p. 67. În continuare, în text, sub referința *Inhuman*.

20. Fredric JAMESON, „Postmodernism and Consummer Society", în Foster, *Postmodern Culture*, pp. 111-25; „Postmodernism: or the Cultural Logic of Late Capitalism", *New Left Review*, 146, iulie/august, 1984, pp. 53-92; „Reading Without Interpretation: Postmodernism and the Video-Text", în *The Linguistics of Writing: Arguments Between Language and Literature*, ed. Derek Attridge, Nigel Fabb, Alan Durant și Colin McCabe, Manchester, Manchester University Press, 1987, pp. 198-223. Referințe la aceste lucrări, în continuare, în text.

21. Daniel BELL, *The Cultural Contradictions of Capitalism*, New York, Basic Books, 1976.

22. Fredric JAMESON, „The Politics of Theory: Ideological Positions in the Postmodernism Debate", *New German Critique*, 33, numărul de toamnă, 1984, p. 63.

23. Fredric JAMESON, *The Seeds of Time*, New York, Columbia University Press, 1994, p. 31.

24. Ibid., p. xiii.

25. Ibid., p. 15.

26. Fredric JAMESON, *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*, London and New York, Methuen, 1983.

27. Jean BAUDRILLARD, *The Mirror of Production*, publicat prima oară în 1973, trad. Mark Poster, St. Louis, Telos Press, 1975, pp. 119-21. Referințe în continuare în text.

28. Guy DEBORD, *Society of the Spectacle*, traducător nemenționat, Exeter (?), Rebel Press, 1987, paragraful 193.

29. Hans Magnus ENZENSBERGER, *The Consciousness Industry*, New York, Seabury Press, 1974.

30. *For a Critique of the Political Economy of the Sign*, publicat prima oară în 1972, trad. Charles Levin, St. Louis, Telos Press, 1981; *L'Echange symbolique et la mort*, Paris, Gallimard, 1975.

31. *For a Critique of the Political Economy of the Sign*, pp. 164-84. În continuare, în text, sub referința „Requiem".

32. Vezi Michele H. RICHMAN, *Reading Georges Bataille: Beyond The Gift*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1982.

33. Publicat prima oară în *Simulacres et simulation*, Paris, Galilée, 1981, trad. Paul Foss și Paul Patton, în *Simulations*, New York, Semiotext(e), 1983, pp. 1-79. În continuare, în text, apare sub referința *Simulations*.

34. *Forget Foucault*, trad. Nicola Dufresne, New York, Semiotext(e), 1987, p 51.

35. *In the Shadow of the Silent Majorities...or, the End of the Social*, trad. Paul Foss, Paul Patton și John Johnston, New York, Semiotext(e), 1983, p 67. În continuare, în text, apare sub referința *Silent Majorities*.

36. *Hiding in the Light: On Images and Things*, London, Comedia, 1988, p. 209.

37. Ronald DWORKIN, *Law's Empire*, London, Fontana, 1994, p. 245.

38. Costas DOUZINAS și Ronnie WARRINGTON împreună cu Shaun McVEIGH, *Postmodern Jurisprudence: The Law of Text in the Text of Law*, London and New York, Routledge,1991, p. 25.

39. Ibid., p. 27.

Scanned with OKEN Scanner

40. „The Metaphysics of American Law", în *Critical Legal Studies*. ed. James Boyle, New York, New York University Press, 1994, p. 502.

41. Vezi Roberto UNGER, *Knowledge and Politics*, New York, Free Press, 1975 și *The Critical Legal Studies Movement*, Cambridge, Mass. and London, Harvard University Press, 1986.

42. *Critical Legal Studies*, pp. 599, 600.

43. Duncan KENNEDY, „The Structure of Blackstone's Commentaries", în ed. Boyle, *Critical Legal Studies*, p. 15.

44. „Almost Pragmatism: The Jurisprudence of Richard Posner, Richard Rorty and Ronald Dworkin", *There is No Such Thing As Free Speech And It's A Good Thing, Too*, Oxford and New York, Oxford University Press, 1994, p. 218.

45. Clare DALTON, „An Essay in the Deconstruction of Contract Doctrine", *Yale Law Review*, 94, 1985, pp. 999-1114; Peter GOODRICH, *Legal Discourse: Studies in Linguistics, Rhetoric and Legal Analysis*, Basingstoke and London, Macmillan, 1987; Richard POSNER, *The Problems of Jurisprudence*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1990; Richard RORTY, *Contingency, Irony and Solidarity*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989.

46. „Anti-Foundationalism, Theory Hope, and the Teaching of Composition", în *Doing What Comes Naturally: Change, Rhetoric, and the Practice of Theory in Literary and Legal Studies*, Oxford, Clarendon Press, 1989, pp. 342-55.

47. Ibid., p. 67.

48. Gary A. OLSON, „Fish Tales: A Conversation With «The Contemporary Sophist»", *There's No Such Thing As Free Speech And It's A Good Thing, Too*, p. 299.

49. Ibid., p. 307.

50. *The Annotated Alice: Alice's Adventures in Wonderland and Through the Looking-Glass*, ed. Martin Gardner, Harmondsworth, Penguin, 1976, p. 156.

51. Costas DOUZINAS, Peter GOODRICH și Yifat HACHAMOVITCH, „Introduction", în *Politics, Postmodernity and Critical Legal Studies: The Legality of the Contingent*, ed. Costas Douzinas, Peter Goodrich and Yifat Hachamovitch, London and New York, Routledge, 1994, p. 22.

52. DOUZINAS, WARRINGTON și McVEIGH, *Postmodern Jurisprudence*, p. 18.

53. DOUZINAS, GOODRICH și HACHAMOVITCH, ed., *Politics, Postmodernity and Critical Legal Studies*, p. 24.

Scanned with OKEN Scanner

3

Postmodernismul în arhitectură și artele vizuale

Dacă trăim într-o „post-cultură", o cultură legată de tot felul de excluderi – post-Holocaust, post-industrială, post-umanistă, firește, post-culturală, – atunci rămân neexplicate două laturi sau aspecte ale prefixului „post", iar în științele umaniste și sociale, dezbaterile despre condiția postmodernă tind să reproducă această dualitate. Pe de o parte, a te desemna ca fiind „post"-ceva înseamnă să accepți o anumită epuizare, diminuare sau decădere. Cel care trăiește într-o post-cultură este un invitat întârziat care sosește la țanc la petrecere pentru a vedea cum sunt strânse sticlele și mucurile de țigări. Întârzierea poate să implice și o anumită dependență, deoarece post-cultura nu se poate nici măcar autodefini, în vreun mod, de pe o poziție independentă, fiind condamnată să rămână prelungirea parazitară a vreunei creații culturale dispărute. O astfel de percepere a fenomenului „post" este subliniată, de exemplu, de caracterizarea sarcastică făcută de Charles Newman postmodernismului, văzut ca „o bandă de artiști contemporani înfumurați care, cu lopățica de zăpadă în mână, calcă pe urmele elefanților spectaculoși ai Modernismului"[1]. Și alte evocări ale postmodernismului subliniază acest sens al declinului. Irving Howe consideră postmodernismul drept o slăbire a energiei, inteligenței și angajamentului, în timp ce Arnold Toynbee, în „Post-Modern", unde se recunoaște că epitetul a fost folosit pentru prima oară, utilizează acest termen pentru a caracteriza căderea civilizațiilor Occidentului în iraționalitatea și relativismul de după 1870[2].

Scanned with OKEN Scanner

Mai recent, declarațiile privind postmodernismul au fost făcute într-o manieră mult mai pozitivă. În operele lui Leslie Fiedler, Ihab Hassan și Jean-François Lyotard, postmodernismul este considerat drept o zămislire neîndoielnică a uriașului căzut care reprezintă modernismul. În creația lor, prefixul „post" atașat la postmodernism nu semnifică oboseala celui sosit târziu, ci libertatea și autoafirmarea celor chemați la viață din trecut.

De fapt, ceea ce este frapant în funcția prefixului „post" nu este atât diferența dintre cele două genuri de conotație, una supusă și exclusivistă, cealaltă iconoclastă și promoțională, cât modul în care aceste câmpuri conotative tind să se intersecteze. S-ar putea spune că ceea ce este caracteristic postmodernismului este această relație complexă extrem de specifică pe care o stabilește cu modernismul care, în propria titulatură, este, în același timp, invocat, admirat, suspectat sau respins. Această relație este supraîncărcată și de alte aspecte complexe antrenate de diferitele discursuri disciplinare ale postmodernismului, în cadrul cărora confruntarea cu modernismul reprezintă, frecvent, o luptă internă cu istoria și instituțiile disciplinei în cauză.

Arhitectura

Locul cel mai puțin echivoc pentru a începe examinarea relației dintre modernism și postmodernism este arhitectura. Aceasta poate datorită faptului că arhitectura, deși s-a interesat îndeaproape de toate dezbaterile privind modernismul și modernitatea acestui secol, constituie o zonă de practică culturală în care curentele și dominantele stilistice sunt mult mai vizibile și mai puțin contestabile decât în orice altă parte; chiar dacă nu este cazul, istoricii și teoreticienii arhitecturii sunt mult mai înclinați decât alții să emită judecăți absolute.

Motivul pentru care postmodernismul în arhitectură capătă o astfel de definire relativ incontestabilă se dovedește, într-un mod interesant, a fi bazat pe faptul că experiența secolului al XX-lea a fost dominată vizibil de modernismul arhitectural care își are începuturile în dezvoltarea teoriei și practicii arhitecturale utopice din primii ani ai secolului. Această revoluție s-a concentrat inițial în școala de la Bauhaus, fondată în Germania în 1919, iar ideile ei au

Scanned with OKEN Scanner

fost exprimate în opera și scrierile lui Walter Gropius, Henri Le Corbusier și Mies van der Rohe. În ciuda diferențelor, opera acestor trei teoreticieni pune bazele unui program unitar de transformare a arhitecturii.

Din acest moment, arhitectura urma să aparțină „noului" și să îl exprime. Trebuia să folosească materiale noi și să adopte tehnicile de construcție puse la dispoziție de dezvoltarea industrială. Noutatea curentului modern se regăsește în special în forme de reducere, simplificare și concentrare. Linia, spațiul, forma urmau să se reducă la esență, iar funcționalitatea independentă a fiecărei construcții trebuia să fie recunoscută pe față. Mulțumindu-se mult prea mult timp să fie deviată de la scopul ei de falsitatea și frivolitatea decorației, simbolismului etc., arhitectura secolului al XX-lea se proclamă, pur și simplu, ceea ce este. Frumosul în arhitectură nu trebuie să mai fie accidental sau suplimentar funcției, deoarece, acum, frumosul va *fi* funcția. Le Corbusier, de exemplu, susținea că proiectantul este artistul reprezentativ al noului spirit, deoarece interesul său exclusiv pentru funcție îl va conduce inevitabil la crearea frumosului. „Proiectantul, scrie el, ... are propria sa estetică... Lucrând la o problemă de matematică, omul o privește dintr-un punct de vedere absolut abstract și, într-o astfel de situație, opțiunea sa trebuie să urmeze o cale sigură și precisă[3]." Cel mai ferm partizan al funcționalismului pur a fost Henry van der Velde, care scria că toate formele determinate de funcția lor au „o natură identică; marcate de acțiunea creatoare a inteligenței, sunt toate deopotrivă de pure, da, deopotrivă de perfecte[4]".

Limbajul utopist al curentului modern din arhitectură exprimă o încredere redeșteptată în rațional, iar desprinderea mișcării de trecut este considerată ca o restaurare a identității fundamentale a arhitecturii. Din punct de vedere stilistic, arhitectura modernă urma să fie expresia, la diferite nivele, a principiului unității și a sensului fundamental. Arhitectul american Frank Lloyd Wright scria în 1910 că o construcție modernă va fi „un tot organic... în contrast cu vechea aglomerare nesăbuită a părților... un singur lucru întreg în locul unui morman dezbinat, format din atât de multe lucruri mărunte"[5]. Într-un mod similar, Walter Gropius susține cu convingere că o construcție modernă „trebuie să fie sinceră cu ea însăși, logic transparentă și neîntinată de neadevăruri și trivialități"[6]. Purtătorii de cuvânt ai arhitecturii moderne au insistat, în repetate

Scanned with OKEN Scanner

rânduri, asupra unității construcției văzute mai degrabă ca o expresie organică a unui principiu intern, decât ca o impunere, din exterior, a formei. Le Corbusier aduce laude Capitoliului ridicat de Michelangelo la Roma, pentru modul în care „nu face discriminare între părțile sale componente, păstrând unitatea și exprimând aceeași lege de la un capăt la celălalt", și afirmă că o construcție este asemeni unui balon de săpun care „este perfect și armonios dacă aerul suflat este distribuit și reglat uniform din interior. Exteriorul este rezultatul unui interior"[7].

Această tendință extrem de puternică de a susține unitatea ființării în arhitectură, nu împiedică unele transferări interesante ale ideii de unitate. Pentru Ludwig Mies van der Rohe, arhitectura trebuia să funcționeze ca unica și cea mai redutabilă exprimare a așa-numitului *Zeitgeist**; rămânând în mod profund ea însăși, arhitectura trebuia să fie esența modernului. „Arhitectura depinde de epoca ei", scria el. „Ea reprezintă cristalizarea propriei structuri interne, dezvăluirea lentă a propriei forme[8]." În același timp, arhitectura trebuia să fie expresia vizibilă a noii unități a artei, științei și industriei. Walter Gropius a luptat până la sfârșitul vieții pentru reunificarea sferelor separate ale artei și industriei. Ultimele cuvinte din manifestul său adresat mișcării Bauhaus, în 1919, exprimă elocvent obiectivele utopice și universaliste ale curentului modern în arhitectură: „Împreună să dorim, să concepem și să creăm noua structură a viitorului care va cuprinde arhitectura, sculptura și pictura într-un tot unic și care, într-o bună zi, se va înălța spre ceruri din mâinile unui milion de truditori ca un simbol clar al unei noi credințe"[9].

Există însă o contradicție stranie în cadrul acestor declarații epocale referitoare la purificarea practicii arhitecturale. Angajați, așa cum sunt, într-o estetică a purității și esenței, teoreticienii moderniști ai arhitecturii sunt convinși să vorbească despre relațiile arhitecturii cu lumea modernă și alte arte în maniere care compromit austeritatea propriilor formulări esențialiste. Una dintre contradicțiile latente, nu lipsite de importanță, din estetica arhitecturii moderne, constă în faptul că exigența severă ca arhitectura să-și descopere propriile legi imanente sau esențiale, constituie ceea ce o leagă de estetica predominantă în alte domenii, în pictură și în

* (Germ.) Spiritul timpului (N. tr.).

Scanned with OKEN Scanner

literatură, de exemplu, unde, după cum vom vedea, se impune și o explorare hotărâtă a adevărului specific fiecărui gen de artă în parte.

Cu toate acestea, se poate afirma fără a greși că, în arhitectură, forțele de autodefinire ale esenței sunt mult mai puternice decât în orice alt domeniu. În plus, comparativ cu oricare altă manifestare a artei, arhitectura reușește să-și realizeze obiectivele într-o manieră mult mai unitară. Aceasta se datorează parțial faptului că, la începutul secolului al XX-lea, arhitectura a stabilit o relație mult mai puțin ambivalentă cu sfera socială și cea economică decât orice alt gen de artă. Așa după cum mulți comentatori au remarcat, modernismul în arte a apărut în paralel cu un extraordinar salt înainte înregistrat de dezvoltarea industrială și tehnologică. Dacă modernismul este parte și reflectare a noii epoci a fierului, oțelului și telecomunicațiilor și și-a apropriat simbolurile și forțele acesteia, atunci nu este mai puțin adevărat că mulți pictori, sculptori, scriitori și muzicieni au avut și reacții extrem de ambivalente la succesele concrete ale modernității, adoptând poziții ostile în fața apariției culturii mașinii. Reacția nu este atât de evidentă în cazul arhitecturii care, din punct de vedere material și ideologic, este legată de domeniul public și de lumea economică; dacă pictorii și scriitorii pot trăi la marginea boemă a societății tehnologice moderne, același lucru nu va fi vreodată posibil pentru un arhitect, care, în mod curent, este dependent de realizarea formelor imaginate de el/ea. Din acest motiv și din încă multe altele, arhitectura a fost obligată, de la început, să facă o pace separată cu lumea comerțului și cu statul. În ciuda oricărei tendințe utopice a partizanilor săi – și s-ar putea chiar ca acest Utopism să fie o expresie a resentimentului față de situația impusă – arhitectura rămâne acea zonă a producției culturale în care arta și tehnologia, modernismul și modernitatea sunt silite să colaboreze.

Probabil că, din motive similare celor amintite, în perioada mai recentă a acestui secol, modernismul arhitectural a devenit o manifestare dominantă a „noului". Prin anii '50, lumea era familiarizată cu „International Style" (stilul internațional), cu construcțiile care exprimau intensitatea geometrică simplă imaginată de Gropius și van der Rohe. Această dominație evidentă este cea care a oferit, în momentul apariției lor, atâta claritate și contur reacțiilor „postmodern" împotriva stilului internațional. Charles

Scanned with OKEN Scanner

Jencks, unicul adept influent al postmodernismului arhitectural, poate, în consecință, să declare, cu o zâmbitoare convingere absolută, că „Arhitectura Modernă a murit la St. Louis, Missouri, la 15 iulie 1972, ora 3,32 p.m"[10]. Aceasta se dovedește a fi data la care a fost dinamitată mizerabila zonă de locuințe de la Pruitt-Igoe, după ce construcția a înghițit milioane de dolari în încercarea de a o renova în urma serioaselor atacuri barbare lansate de insensibilii ei locuitori. Pentru Jencks, acest moment marchează începuturile unor acțiuni multiple de rezistență față de hegemonia modernismului. Ar fi util pentru noi să specificăm unele dintre direcțiile acestei rezistențe, deoarece ele formează un model conceptual care va fi folosit în expunere și de alte prezentări ale postmodernismului.

Jencks se concentrează, în primul rând, asupra a ceea ce el numește „univalența" arhitecturii moderne. Prin aceasta, el înțelege formele simple, esențiale, tipice pentru compartimentările din sticlă aproape obișnuită și din oțel, realizate în construcțiile lui Mies van der Rohe și cele ale discipolilor săi. Construcția univalentă este cea care își face cunoscută simplitatea formei, insistând asupra unei teme unice care domină realizarea ei. De obicei, acest lucru se obține prin formula repetării, așa cum este cazul la Chicago Civic Centre, cu acea acumulare de deschideri orizontale sau în ansamblul de locuințe de la Lake Shore, Chicago, cu acea construcție gen „perete-perdea" realizată de Mies van der Rohe. Absolut simultan, acest tip de construcții își afirmă și își neagă propria formă. Dacă ele își proclamă simplitatea și integralitatea, afirmând că un corp de locuințe, o structură de beton reprezintă ceea ce sunt de fapt și nimic altceva – atunci, în egală măsură, prin aproximația perfecțiunii geometrice, ele își declară și o anumită detașare față de preocupările lumii materiale. Univalența construcției moderniste pare că și-a instituit independența absolută drept principiu ideal devenit concret și vizibil. Univalența presupune și excludere. Construcția modernă este, în același timp, materialitate absolută și semn absolut care nu se referă prin citate sau aluzii la nimic din afara sa. Similar poemului ideal descris de partizanii Noii Critici americane în anii '40 și '50, construcția modernistă nu trebuie să „semnifice", ci să „existe".

Arhitectura postmodernă este caracterizată, după opinia lui Jencks, de diferitele moduri în care refuză acest principiu al

Scanned with OKEN Scanner

univalenței. Primul și cel mai evident dintre aceste moduri este o revenire la sensul funcției semnificative și referențiale a arhitecturii. În special în opera arhitecților Robert Venturi și Denise Scott-Brown se poate descoperi o nouă toleranță față de arhitectura care este pregătită să se exprime dincolo de ea, gata să-și recunoască semnificația, scopul sau ambientul. În *Learning From Las Vegas*, Robert Venturi îi îndeamnă pe arhitecți să încerce să recupereze un simț al manierelor în care construcțiile sunt înțelese și interpretate de propriile contexte, descoperind o exemplificare în străzile din Las Vegas, cu multitudinea lor de semne vopsite, iluminate, literale și emblematice amplasate pe marginea șoselei[11].

Charles Jencks este de acord cu Venturi, considerând că postmodernismul apare dintr-o sensibilitate reînnoită față de „formele de comunicare arhitecturală". El aduce laude, de exemplu, modului în care a fost folosită sculptura „Portlandia", o zeiță atletică a culturii moderne, care se pare că a întrupat în mod adecvat aspirațiile civice ale construcției „Portland" realizate de Michael Graves la Portland, în statul Oregon (*LPMA*, 6-7). De fapt, pentru Jencks, acest aspect al arhitecturii postmoderne reprezintă o trezire la realitatea faptului că arhitectura, în totalitate, este, în mod inerent, permanent simbolică. Neluarea în considerație a conotațiilor vizuale comune ale unei compoziții arhitecturale abstracte poate avea urmări jenante, așa cum s-a întâmplat cu „Old Age Home", realizată de Herman Hertzberger la Amsterdam, unde mozaicul complicat formează un model neintenționat, dar care nu poate fi ignorat, cu cruci albe și sicrie negre, sau cu „Hirschhorn Museum" din Washington, realizat de Gordon Bunschaft, o clădire care găzduiește o colecție de artă, dar care seamănă cu o cazemată construită în scopuri defensive; Jencks „traduce" mesajul transmis de această construcție astfel: „apără arta modernă de public în acest refugiu fortificat și îi împușcă pe cei care îndrăznesc să se apropie" (*LPMA*, 20).

De fapt, așa după cum subliniază atât Jencks, cât și Venturi, construcțiile moderne nu se pot sustrage jocului conotației nici chiar atunci când lasă impresia că au șters orice urmă posibilă de simbolism sau referențialitate. Însăși esența limbajului modernist al puterii și funcționalismului lustruit derivă nu din vocabularul platonician al formelor absolute, ci din formele și materialele

Scanned with OKEN Scanner

industriale existente în prima parte a secolului, de la șinele de cale ferată la elevatoarele pentru cereale care sunt considerate alegorii ale „noului“:

> Construcțiile lor au fost clar adaptate acestor surse și, în mare măsură, datorită conținutului lor simbolic (deoarece structurile industriale reprezentau pentru arhitecții europeni noua lume mândră* a științei și tehnologiei)... arhitecții moderni au folosit o metodă de proiectare bazată pe modele tipologice și au dezvoltat o iconografie arhitecturală bazată pe interpretarea dată de ei tehnologiei avansate a Revoluției Industriale[12].

Astfel, printr-o răsturnare surprinzătoare, ceea ce Venturi critică în arhitectura modernistă nu este caracterul său abstract, arid, ci neputința ei de a-și recunoaște propriile forme de comunicare și refuzul de a recunoaște iconografia puterii pe care se sprijină.

Atât pentru Jencks, cât și pentru Venturi, postmodernismul înseamnă o conștientizare reînnoită a acestei dimensiuni lingvistice sau conotative suprimate în arhitectură. Jencks este interesat, în special, să accentueze o viziune semiotică asupra modului în care funcționează arhitectura, viziune care își are originile în teoriile lui Saussure referitoare la limbaj. Pentru Jencks, aceasta implică în particular două lucruri. În primul rând, limbajul arhitecturii nu este, așa cum au admis arhitecții moderniști, un limbaj al formelor arhetipice sau absolute; mai curând, elementele sale structurale își extrag semnificațiile din relațiile de contrast și similaritate pe care le stabilesc cu alte elemente. Astfel, de exemplu, asociațiile implicate de ordinul doric în privința coloanelor – sobrietate, caracter impersonal, rațiune, cumpătare etc. – nu se opun în mod uniform și transistoric așa-zisei eleganțe, feminități și imaterialități a ordinului corintic; Jencks subliniază maniera în care John Nash a făcut ca stilul corintic să joace rolul „masculin“, prin amplasarea sa, în diferite moduri, în contrast cu alte forme de coloană, în expoziția sa de la Brighton Pavilion, din 1815-18 (*LPMA*, 72-3).

În al doilea rând, limbajul arhitecturii, în egală măsură dependent de relațiile interne de diferență, face parte el însuși dintr-un câmp mult mai larg de intersectare a structurilor de limbaj și de comunicare. Aceasta contestă evident concepția modernistă

---

* În engl. „brave new world“; aluzie la romanul cu același nume scris de A. Huxley (N. tr.).

Scanned with OKEN Scanner

privind integralitatea arhitecturală. În timp ce pentru Le Corbusier o construcție arhitecturală urma să fie înțeleasă în termenii, riguros reduși, ai propriilor linii, suprafețe, materiale, pentru Jencks aceste abstracțiuni sunt permanent plasate în contexte semnificative. În plus, codurile folosite pentru înțelegerea sau interpretarea formelor abstracte ale arhitecturii nu sunt fixe sau invariabile, deoarece întotdeauna provin din contextele multiple pe care le reflectă, contexte în care orice lucrare arhitecturală este experimentată și „interpretată".

Această deplasare evidentă a arhitecturii postmoderne și a teoriei arhitecturii se face, astfel, de la univalență la multivalență. În acest climat, supozițiile moderne, privind simplitatea formelor primare și reacțiile „naturale" provocate de acestea celor care le observă, încep să pară ipocrite și voluntariste. Dacă arhitectura nu poate garanta modurile în care va fi interpretată, atunci afirmațiile de genul celor făcute de Le Corbusier, după care, „armonia... este, într-adevăr, axa pe care omul este organizat în acord perfect cu natura și probabil cu universul", încep și ele să-și piardă din consistență[13].

Prin urmare, arhitectura postmodernă începe să se îndepărteze de univalența geometrică a arhitecturii moderniste, parcă permițând ca în interiorul propriei forme să pătrundă ceva din multiplicitatea modurilor ei de interpretare sau, într-un anumit sens, de a se interpreta în prealabil. Dacă arhitecții moderniști au subliniat unitatea absolută dintre intenție și execuție în realizarea unei construcții, arhitectura postmodernă își anunță distanțarea de aceste exigențe austere, explorând și etalând incompatibilități de stil, formă și structură. Într-o carte de început, Robert Venturi pledează în favoarea a ceea ce el numește în titlu „complexitate și contradicție" în arhitectură, iar Charles Jencks, la rândul său, privește cu admirație etalarea diferențelor arhitecturale[14].

O îndepărtare similară de forma unitară sau esențială se poate remarca în momentul în care arhitectura postmodernă adoptă ornamentația, fapt care contrastează cu disprețul afișat de moderniști față de ceea ce este neesențial și superfluu – în anul 1908, Adolf Loos considera ornamentul drept o „crimă"[15]. Ornamentul era obiectul spaimei lor existențiale, deoarece el împodobea esența fundamentală a unei construcții cu ceva străin naturii acesteia. Dar, pentru mulți dintre susținătorii postmodernismului, arhitectura se

Scanned with OKEN Scanner

reduce întotdeauna cu exactitate la relațiile pe care le stabilește cu ceea ce nu este ea însăși. Robert Venturi a accentuat, în mod deosebit, aceste relații de contingență. În locul orașului unitar, proiectat în concordanță cu un principiu consecvent, așa cum recomanda Le Corbusier, Venturi îi pune pe arhitecți să învețe din extinderea urbană a Las Vegas-ului despre modul în care elementele incompatibile sunt plasate unul lângă altul și conlucrează. Unitatea din Las Vegas Strip nu este fixă și statică, ci în curs de desfășurare:

> Genul de ordine care se instalează în Las Vegas Strip este complex. Nu este vorba despre ordinea simplă, rigidă, a proiectului de renaștere urbană sau despre proiectul la modă al „design-ului total" propus de megastructură... ordinea din Strip *include*; cuprinde la toate nivelele... Nu este o ordine dominată de experți și pregătită pentru a fi ușor accesibilă ochiului. Ochiul mobil al unei ființe care se mișcă trebuie să lucreze pentru a selecta și interpreta o varietate de ordini în schimbare care se suprapun[16].

Alți arhitecți, în special cei legați de mișcarea cunoscută sub numele de contextualism, subliniază incapacitatea arhitecturii moderne de a înțelege și reacționa față de contextul fizic al unei construcții, acele spații și trăiri complexe și variate care completează intervalele existente între monumentele ambițioase și indiferente ale modernismului (*LPMA*, 110-11).

Această deplasare de la „text" la „context" prezintă și o altă dimensiune. Una dintre contradicțiile teoriei arhitecturii moderniste este neconcordanța dintre ambițiile ei de a realiza o arhitectură care, în funcționalitatea ei liberă, poate fi considerată ca impersonală, și dorința de a profita de ocaziile favorabile pentru a etala o viziune și o exprimare individuală grandioasă – arhitectura ca o „creație absolută a spiritului", așa după cum afirma Le Corbusier[17]. Susținând o arhitectură mult mai receptivă față de contextul ei, arhitecții postmoderni de genul lui Robert Venturi s-au îndepărtat de un astfel de individualism bombastic. Similar, Charles Jencks accentuează spiritul de colaborare opus naturii individualiste tipice arhitecturii postmoderne; privind în urmă, el este de acord cu înțelegerea reciprocă și relațiile apropiate existente odinioară între client și arhitect, când scopurile și intențiile erau practic împărtășite, contrar relației distante și profesional impersonale din epoca contemporană. Jencks este entuziasmat de încercările de a re-

Scanned with OKEN Scanner

construi această relație de apropiere sub forma proiectului de participare, cum 'ar fi, de exemplu, proiectul elaborat de Ralph Erskine pentru refacerea locuințelor din Bkyer, unde localnicii au fost permanent implicați în desfășurarea etapelor de proiectare și construcție (*LPMA*, 104-5). Unul dintre avantajele prezentate de acest gen de proiect este faptul că îl eliberează pe arhitectul postmodern de responsabilitatea asumată, în limitele unei abordări pur profesionale, pentru adaptarea și combinarea diferitelor stiluri. În momentul în care paternitatea operei este cu adevărat colectivă, „codificarea multiplă" devine o concretizare firească a priorităților locale specifice, susține Jencks.

Una dintre cele mai evidente și frecvent comentate forme de pluralism din arhitectura postmodernă este deschiderea ei spre trecut. Dacă arhitectura modernă părea că proslăvește ruperea totală a legăturii cu trecutul, prin acea epurare riguroasă a oricărei forme de arhaism, postmodernismul manifestă o disponibilitate proaspătă pentru recuperarea și adoptarea stilurilor și tehnicilor trecutului. După cum spune Jencks, aceasta este o altă consecință a relativității limbajului arhitecturii; diferitele forme de renaștere, supuse atenției de teoria postmodernă, se poate remarca tentativa de a completa atât contextul temporal sau diacronic al arhitecturii, cât și contextul ei sincronic.

Acest istoricism poate îmbrăca două forme importante. Una dintre forme este ceea ce Jencks numește „renașterea simplă", în care arhitectura doar restabilește formele tradiționale sau produce simulări istorice *en gros*, de genul muzeului „Paul Getty" din Malibu, California, care este o re-creare fidelă a Vilei Papirusurilor din Herculaneum. Dar utilizarea trecutului poate lua și forme mai serioase și mai conștiente de sine care sunt interesate să negocieze sau să accentueze și mai mult diferențele istorice, chiar și atunci când sunt vizibile în cadrul aceleași construcții. În acest caz, un exemplu celebru îl constituie A.T. & T. Building din New York City unde Philip Johnson dă structurilor din sticlă și oțel, tipice zgârie-norilor tradiționali, forma și dimensiunea mai umană a unei pendule, tușa finală fiind un ingenios fronton Chippendale fără cornișă. Pentru Jencks, unitatea degajată de această alăturare este ironică, deoarece pare că depinde atât de nepotrivirea abilă a codurilor acționate, modern și desuet, funcțional și decorativ, privat și public, cât și de armonizarea acestora. Jencks așteaptă cu

Scanned with OKEN Scanner

nerăbdare, încrezător, o perioadă pe care o denumește „eclectism radical", în care o arhitectură multivalentă va strânge laolaltă „diferite genuri de semnificație care se adresează unor facultăți opuse ale spiritului și corpului, astfel încât acestea să intre în legătură și să se modifice reciproc"(*LPMA*, 132).

În anumite formulări, atenția acordată contextului și cea acordată istoriei se pot intersecta semnificativ. Într-un articol foarte cunoscut, Kenneth Frampton susține ceea ce el numește un „regionalism critic". Ceea ce înțelege el prin această sintagmă este o arhitectură care se opune tendinței de aplatizare a diferențelor culturale în uniformitatea ABC-ului arhitectural universal. Aceasta implică afirmarea particularităților locale în cadrul și în contrast cu formele construcțiilor moderne. Frampton urmărește să facă distincție între această formă de regionalism și simpla revenire nostalgică la modelele sau metodele de construcție preindustriale; acest regionalism este „critic", deoarece investighează combinații inedite ale noutății și tradiției. Susținând limbajul unui anumit spațiu, chiar dacă în formele modificate de limbajul modernismului, o arhitectură poate fi un produs care exprimă o „codificare dual㔠a ceea ce este nou și a ceea ce este vechi, rămânând sensibilă față de influențele regionale ale climei și geografiei, precum și ale tradițiilor locale[18]. Asemeni lui Jencks, Frampton consideră că elementele abstracte din mișcarea modernă conduc la o dominație brutală a simțului văzului, asociat, prin tradiție, în Occident, cu autoritatea rațiunii și a epistemologiei, și pledează pentru o „arhitectură a rezistenței" care va extinde sfera simțurilor aduse în joc pentru a „interpreta" o construcție, pentru a găzdui conștientizarea „intensității luminii, întunericului, căldurii și frigului; a senzației provocate de umiditate; a parfumului unui material; a prezenței aproape palpabile a zidăriei, în timp ce corpul își simte claustrarea; a impulsului unui mers indus și a inerției relative a corpului în timp ce pășește pe podea; a rezonanței ecoului produs de zgomotul propriilor noștri pași"[19].

Am văzut, așadar, că teoria postmodernă în arhitectură cuprinde poziții de rezistență față de modernism, precum și reformulări ale acestuia: principiul abstractizării este contracarat de redeșteptarea interesului față de limbajul conotativ și referențial al arhitecturii; concentrarea introvertită și contemplativă asupra construcției văzute ca „text" cedează în fața conștientizării diferitelor genuri de

Scanned with OKEN Scanner

contexte relaționale ale arhitecturii; atemporalitatea se retrage în fața unei angajări critice în istorie; univalența și identitatea sunt înlocuite de principiile multivalenței sau pluralității; toate acestea antrenează o deplasare corespunzătoare de la individualitatea exacerbată la paternitatea colectivă asupra operei.

Vom vedea că acest gen de logică binară sau de opoziție este extrem de specifică teoriilor postmodernismului în general. Fără nici un dubiu, această deprindere cognitivă provine din preocuparea pentru definire și necesitatea de a fixa clar la locul lor cei doi termeni ai opoziției. Fără îndoială, este adevărat că, în această proiectare a modernismului ca alteritate absolută și necesară, teoriile arhitecturale contemporane ale postmodernismului păcătuiesc prin caricaturizare, în special prin suprimarea de circumstanță a diferențelor și varietății existente chiar în cadrul arhitecturii moderniste; Andreas Huyssen a subliniat faptul că, „pentru a ajunge la propria concepție despre postmodernism, printr-o ironie, Jencks a fost silit să exacerbeze însăși viziunea arhitecturii moderniste pe care a atacat-o cu atâta îndârjire“[20].

Există motive pentru care, în arhitectură, separația dintre modern și postmodern a trebuit să se producă într-atât de complet și unul dintre acestea a fost deja amintit. Faptul că arhitectura aparține incontestabil domeniului public atrage după sine o legătură strânsă între teoria și experimentele avangardiste ale lui van der Rohe, Gropius și Le Corbusier, și necesitatea de a moderniza marile orașe. Printr-o ironie a sorții, ideile și tehnicile arhitecților, care își considerau munca drept o contribuție la uriașa transformare socială, în spiritul raționalismului și egalitarismului, au fost folosite pentru a preamări puterea băncilor, companiilor aeriene și companiilor multinaționale; atunci când a declarat că „moralitatea industriei s-a modificat: în zilele noastre, afacerile de anvergură reprezintă un organism sănătos și moral“, Le Corbusier nu și-ar fi putut imagina rolul pe care îl va juca arhitectura în răspândirea dezumanizantă a capitalului în lumea întreagă[21] .

Dacă în cele mai rele aspecte ale sale, modernismul a ajuns să fie atât de mult identificat cu modernitatea, este de înțeles insistența crescândă a teoreticienilor postmoderni de a se separa total de ea. Faptul în sine dă naștere unui paradox ciudat, deoarece, reclamând o astfel de separare absolută, în realitate, postmodernismul pare să repete una din inițiativele fundamentale ale modernismului însuși,

Scanned with OKEN Scanner

și anume respingerea categorică a trecutului; cu alte cuvinte, prin faptul că respinge categoric modernismul, postmodernismul se aseamănă foarte mult cu acesta. Coșmarul care urmărește obsesiv postmodernismul în arhitectură, provine din faptul că recunoașterea patricidului ar putea să fie numai o cale de menținere a descendenței în cadrul familiei. La rândul ei, această teamă determină existența a tot mai multor încercări de a decontamina conceptul de postmodern. Intenția este evidentă, de exemplu, în inventarea de către Charles Jencks a categoriei de „modernism târziu" pentru a descrie acele construcții care, în mod exagerat, duc ideile și valorile stilistice ale modernismului la extrem, încercând să stoarcă din ele și ultima picătură de noutate. Cele mai cunoscute exemplificări ale modernismului târziu sunt Centrul Pompidou din Paris realizat de Renzo Pianno și Richard Rogers, și construcția lui Norman Foster, Shangai Bank din Hong Kong. Aceste construcții își etalează modernitatea într-o manieră care aproape că le face să pară vetuste, fiecare atrăgând atenția permanent asupra elementelor sale structurale (tuburi, conducte și traverse). Dacă, într-un anumit sens, aceste construcții reprezintă o formă condensată și amplificată a modernismului, în alt sens, prin etalarea decorativă a semnelor conștiente de funcționalitate, ele constituie o revelare a ornamentalismului din străfundul modernismului. Este de înțeles faptul că Jencks este nerăbdător să separe de postmodernism această sferă hibridă a practicii culturale. Citatul care urmează demonstrează că problema definirii nu este lipsită de importanță; în ciuda așa-zisei fluidități a granițelor și a deschiderii față de influențe a postmodernismului, necesitatea de a consolida categoria este maximă:

> Este o diferență de valori și de filozofie. A numi un modernist târziu postmodernist este echivalent cu a denumi un protestant catolic, pentru că amândoi practică o religie creștină. Sau cu a condamna măgarul că este o variantă nereușită de cal. Astfel de erori de categorisire duc la interpretări greșite care ar putea fi și foarte utile, și creative – rușii consideră Don Quijote o tragedie – dar, în ultimă instanță, ele sunt ceva violent și steril[22].

Ideea de Modernism Târziu, folosită de Jencks pentru a face o distincție, se justifică prin faptul că acesta nu mai este atât de evident fidel idealurilor moderniste de pură funcționalitate. Cu

Scanned with OKEN Scanner

toate acestea, de fapt, este greu să înțelegi exact de ce „citarea" deliberată a iconografiei moderniste a puterii și funcției din Centrul Pompidou nu este socotită ca o relație critică sau ironic „dublu codificată" cu trecutul, relație considerată de Jencks prin excelență postmodernă.

Jencks trebuie să trateze, aici, un paradox foarte delicat. Pentru a fi într-adevăr „nou" (și nu „vechi" ca Modernismul Târziu), postmodernismul trebuie să evite angajamentul modernismului față de nou, prin restaurarea sau susținerea legăturilor cu trecutul. Așadar, pentru a fi cu adevărat nou, postmodernismul trebuie să fie vechi. Și totuși, așa după cum insistă Jencks, el nu se poate confunda nici cu o simplă renaștere. Postmodernismul se definește, astfel, în acel spațiu dificil, situat între noul vechi și vechiul nou. Aceasta înseamnă că nu mai există nici un spațiu nedisputat care să fie absolut „nou" și în care arhitectura să se poată lansa firesc și irevocabil. În aceste condiții în care orice tentativă de a fi nou este condamnată, anticipat, ca repetare, singura cale de a evita repetiția pare a fi repetarea *conștientă* – reîntoarcerea la trecut, așa cum spune Victor Burgin, nu „pentru a proslăvi atemporalitatea și imuabilitatea valorilor din prezentul statu-quo", ci „pentru a demonstra că nu este niciodată numai trecut; mai curând, este un locus al semnificațiilor lângă care se trăiește și împotriva cărora se luptă în prezent"[23]. Problema ridicată de această formulare constă în faptul că nu este niciodată simplu să se definească diferența dintre cele două forme. Și dacă „trecutul" la care se revine se întâmplă să fie „tradiția" modernismului – așa cum se întâmplă în multe din aventurile postmoderne –, atunci cum am putea ști dacă „relația critică" pe care o stabilim cu această tradiție nu este cumva doar o copie ascunsă a acesteia?

Toate argumentele prezentate nu urmăresc să nege utilitatea distincțiilor făcute de teoreticienii postmodernismului în arhitectură. Mai degrabă, caută să sugereze că relația dintre trecut și afirmarea noului nu poate fi niciodată precizată atât de simplu și categoric cum ar dori mulți dintre teoreticieni. Nu este vorba doar despre o problemă de lipsă de informații sau de diplomație a interpretării. Mai curând, problema este legată de o anumită complexitate intrinsecă a teoriilor privind lumea contemporană, în care teoria și obiectul ei s-au amestecat sau au ajuns să se reflecte reciproc.

Scanned with OKEN Scanner

La prima vedere, poate să pară greu de crezut. Ca cea mai palpabilă și publică dintre manifestările culturii, arhitectura este, într-un anumit sens, cea mai puțin dependentă de teorie dintre toate acestea (la urma urmei, teoria postmodernă își extrage în mare măsură forța din opoziția, larg răspândită, față de arhitectura modernistă; dintre cei a căror formație nu are tangențe cu arhitectura, prințul Charles este unul dintre postmoderniștii intuitivi cei mai influenți). În plus, teoriile postmodernismului în arhitectură tind să etaleze mult mai puțin din reflexivitatea contorsionată a teoriei postmoderne, mulțumindu-se, frecvent, să identifice și să catalogheze pur și simplu trăsăturile stilistice distinctive ale postmodernismului. Relativa claritate și certitudine a definirii ei conferă teoriei arhitecturale poziția cheie ocupată în cadrul interpretărilor mai generale sau specifice ale postmodernismului (este și motivul pentru care a fost tratată prima în această expunere). Dar chiar și în acest caz, problemele legate de definire conțin, în miezul lor, incertitudini fundamentale care nu mai pot fi soluționate prin simpla recurgere la „evidență". Aceasta, în parte, datorită faptului că teoria arhitecturală postmodernă atribuie obiectului ei, construcția postmodernă ca atare, statutul unui gen de teorie sau de reflecție critică asupra sa – dacă teoria arhitecturală postmodernă tratează problema definirii adecvate a granițelor postmodernismului, atunci arhitectura postmodernă – căreia această teorie, în calitatea de investigație a trecutului arhitecturii, îi atașează o interpretare și o semnificație – reprezintă o versiune a aceleași investigații. De aceea, nu este vorba atât despre detașarea teoriei de obiectul ei, cât despre faptul că teoria arhitecturii postmoderne a pătruns în obiectul ei atât de adânc, încât nu mai este deloc posibil ca teoria sau obiectul să mențină, integral, distincția dintre ele. De exemplu, în general, se susține că arhitectura postmodernă respinge stilul univalent în favoarea explorării mai multor stiluri din a căror incompatibilitate arhitectura își extrage forța ironică. Dar, pe lângă faptul că dă posibilitatea conștientizării formelor care marchează diferența, o astfel de conștiință poate acționa și pentru a da unitate și coerență acestor forme. Similar „heterotopiei" lui Foucault, declararea sau recunoașterea teoretică a eterogenității nivelează sau „perclude" întotdeauna, într-o oarecare măsură, posibilitatea unei astfel de eterogenități. În acest punct, ca și în altele, problemele legate de definire se dovedesc a fi intrinseci investigației. Condiția

Scanned with OKEN Scanner

postmodernă în teoria arhitecturală este exact condiția de a nu putea formula, consecvent sau precis, relația dintre teorie și obiectul ei. Postmodernismul, în acest discurs de „maestru" al postmodernismului, nu reprezintă niciodată numai *diagnosticul*, pus de la distanță, al relației dintre modernism și succesorii săi, ci, mai curând, procesul narativ, articulat în scopul stabilirii acestui diagnostic.

Un alt aspect al acestui paradox se referă la pretinsa îndepărtare a arhitecturii postmoderne de uniformitatea dezumanizantă a unui modernism al cărui limbaj tehnic se baza pe producția în serie, standardizată, și la deplasarea ei spre noile limbaje hibride ale diferenței și pluralității. În mod surprinzător, multiplicarea postmodernă a diferenței depinde *de asemenea* de producția în serie, dar, de această dată, producția în masă este atât de mărită la scară, încât produce nu uniformitate, ci diferență:

> Noile tehnologii generate de calculator au făcut posibile noi facilități de producție. Acest tip de producție care își face apariția este mult mai adaptat la schimbare și individualitate decât procesele de producție relativ stereotipe ale Primei Revoluții Industriale. Și producția în masă (repetarea în serie) a constituit, cu siguranță, unul din fundamentele de nezdruncinat ale Arhitecturii Moderne. Acesta s-a fisurat, dacă nu cumva s-a năruit. Deoarece simularea pe calculator, producția automatizată și tehnicile sofisticate ale studiului și previziunilor de piață ne permit azi să producem în serie o varietate de stiluri și produse aproape personalizate. (*LPMA*, 5)

Jencks nu pare să fie conștient de ironia implicată în această expunere entuziastă privind mândra lume nouă a simulației. Noul limbaj al diferenței propus de Jencks nu reprezintă o desprindere de visul modernist al universalității, ci o intensificare morbidă a acestuia. Limbajul „hibrid", „complex", „dublu codificat" al arhitecturii postmoderne trebuia să susțină convingător un nou simț al înrădăcinării sau localizării, dar în momentul în care hibridizarea însăși este universală, specificul regional devine, pur și simplu, un stil care poate fi transmis, peste tot în lume, la fel de rapid ca o fotocopie a celui mai recent manifest infatuat al arhitecturii. În mod paradoxal, semnul succesului limbajului și stilului antiuniversalist al postmodernismului arhitectural constă în faptul că poate fi regăsit *oriunde*, de la Londra la New York, la Tokyo sau Delhi. Aceeași

Scanned with OKEN Scanner

relație între pluralitate și universalitate poate fi remarcată în discursurile critice ale postmodernismului însuși, în arhitectură și în orice alt domeniu. Teoria postmodernă reproduce, pretutindeni și în fiecare loc, cu o putere de seducție și o vigoare în creștere, istoria dispariției perspectivei universale. Problema cu care se confruntă teoria postmodernă este modul în care poate vorbi despre pluralitate și în care îi poate da viață, într-o manieră care, ea însăși, să nu limiteze sau să neutralizeze pluralitatea.

Arta

La fel ca și în cazul arhitecturii, nu poate exista nici o îndoială asupra vizibilității evidente a modernismului în pictură. Cele două domenii se întrepătrund atât de mult, atât în privința creațiilor și creatorilor (artiștii și arhitecții moderni lucrează adeseori împreună, iar anumiți artiști activează în ambele domenii), cât și a desfășurărilor instituționale specifice, încât nu este deloc surprinzător faptul că lucrurile se prezintă în acest fel. Corespunzător, există un grad considerabil de suprapunere între dezbaterile privind apariția postmodernismului în arhitectură și artă.

Cu toate acestea, există diferențieri clare între cele două domenii. Dacă modernismul arhitectural s-a cristalizat în stilul internațional, care poate fi interpretat și recunoscut de toată lumea, teoretic ar fi un act sinucigaș să încerci să deduci o astfel de normă stilistică unică din extraordinara diversitate a operelor realizate în pictură și sculptură pe parcursul a cincizeci de ani și pe cuprinsul a trei continente, pentru a putea localiza un unic punct de plecare modernist al postmodernismului. Aceasta înseamnă că ar fi practic imposibil să se determine prezența sau absența postmodernismului în artă numai pe baza considerațiilor pur stilistice, în funcție de detaliile liniei, culorii sau volumului. Ceea ce păstrează unitatea modernismului în artă este un program sau o ideologie, mai curând decât orice fel de formă specifică, identificabilă la nivelul practicii; în mod corespunzător, ceea ce fundamentează dezbaterea despre postmodernism este o schimbare în interiorul acestui program. Cu alte cuvinte, chiar mai mult decât în arhitectură, modernismul artistic se definește în același spațiu situat între practică și teorie,

Scanned with OKEN Scanner

între obiectele artistice și definirea lor. Dezbaterea postmodernă face ca această interrelaționare să fie și mai complexă.

Teoreticianul american al artei Clement Greenberg este, în mod frecvent, creditat cu cea mai importantă formă de legitimare oferită modernismului artistic. Având în vedere că teoriile postmodernismului își extrag, în general, forța din reacția față de formulările sale, opera lui Greenberg constituie un punct de plecare adecvat. Pentru Greenberg, revoluția modernistă în arte nu trebuie înțeleasă, în primul rând, ca o expresie a turbulenței lumii tehnologice de-abia apărute sau ca o mișcare de renaștere politică sau, iar, ca o reîntoarcere la adevărurile „primitive" despre rolul artei, ci exclusiv ca o descoperire a artei, ca formă, subiect și practică, de către ea însăși. În sprijinul acestei afirmații, Greenberg se poate servi de proclamațiile multor artiști moderniști de la începutul mișcării, în special cele ale pionierilor abstracționismului, cum ar fi Kandinsky, Klee și Mondrian, precum și de critici ca Clive Bell care, în 1914, scria despre separația absolută a esteticului de „viață": „ce calitate este împărtășită de toate obiectele care ne provoacă emoții estetice?... forma expresivă... liniile și culorile combinate într-un mod anume, anumite forme și relații între forme ne stârnesc emoțiile estetice. Pentru a aprecia o operă de artă nu trebuie să luăm cu noi nimic din viață"[24].

Distinctiv pentru concepția lui Greenberg este, în primul rând, faptul că se concentrează asupra purității și unicității imersiei în sine a fiecărei forme specifice de artă și, în al doilea rând, considerarea acestui act drept punct culminant al unui proces istoric. Din această cauză, pentru Greenberg, epoca modernismului nu începe nici cu secolul al XX-lea și nici măcar cu inovațiile impresioniștilor, ci o dată cu activitatea intensă de reflecție asupra sinelui asociată de numele filozofului Kant. Greenberg consideră că, fiind primul filozof care a examinat în profunzime natura și limitele judecății înseși, Kant este primul modernist veritabil. Așa cum Kant a supus filozofia unei autocritici interne, la fel în secolele următoare, formele succesive de activitate culturală au fost tot atât de nerăbdătoare să-și exploreze și să-și afirme esența propriei naturi. Greenberg consideră dezvoltarea specificității operei de artă ca pe un fel de purificare. În timp ce pictura secolului al XIX-lea a căzut sub influența celorlalte arte, în special a literaturii, pictura

Scanned with OKEN Scanner

secolului al XX-lea își propune să înceapă să redescopere ce este specific și propriu numai picturii:

> Sarcina autocriticii devine eliminarea din bagajul fiecărei arte a oricărui și fiecărui lucru care s-ar putea presupune că este împrumutat din sau prin orice artă alta decât ea. În acest fel, fiecare artă va deveni „pură" iar în această „puritate" își va descoperi garanția etalonului ei de calitate, precum și independența[25].

Alți teoreticieni au insistat asupra primatului categoriilor estetice pure, dar Greenberg este singurul care subliniază separarea artelor care trebuie să decurgă din acesta. Pictura nu va putea fi niciodată ea însăși până în momentul în care nu va descoperi ce îi aparține absolut în exclusivitate și nu va exclude tot ceea ce are în comun cu alte arte. Scriind în anul 1940, el poate preamări faptul că artele avangardiste au atins o „puritate" și o delimitare strictă a câmpurilor de activitate fără precedent în istoria culturii. „Artele sunt acum în siguranță, fiecare în interiorul granițelor sale «legitime», iar comerțul liber a fost înlocuit de autarhie[26]."

Pentru Greenberg, dominația incontestabilă a picturii în cadrul modernismului se datorează realizării acestei absolute autodeterminări și autoguvernări, precum și dependenței absolute a picturii de propriul ei mediu. Care este caracteristica principală a acestui mediu? Greenberg răspunde că pictura, spre deosebire de orice altă artă, se aplică pe o suprafață plană, bidimensională. În pofida tuturor tentativelor făcute de-a lungul istoriei, căutând să schimbe părerea privitorului în privința caracterului ei plan, în final pictura este reductibilă la această singură trăsătură. Deoarece oricare altă trăsătură a picturii este comună și altor arte; principiul ramei care încadrează este întâlnit și în teatru, iar linia, substanța și culoarea sunt proprii și arhitecturii, și sculpturii. Într-un mod curios, așadar, problema lui Greenberg nu depinde de abandonarea reprezentării, ci numai de excluderea fără milă din reprezentare a obiectelor dintr-o lume tridimensională care contravin condiției de suprafață plană proprie picturii. În principiu, atunci, nimic din teoria amintită nu poate împiedica pictura să reprezinte sau să se refere la alte obiecte care posedă aceeași calitate de suprafață plană, bidimensională: problema este că puține lucruri îndeplinesc această condiție. Exigența lui Greenberg pentru o suprafață plană este preluată și amplificată în opera artiștilor minimaliști, cum ar fi Morris Louis

Scanned with OKEN Scanner

ale cărui procedee de asigurare a netezimii pânzei sunt malițios, dar minunat ridiculizate de Tom Wolfe:

> Astfel, Louis folosea pânză negrunduită și își dilua vopseaua până *pătrundea în întregime* în pânză atunci când trecea din nou cu pensula pe deasupra. Ar fi putut să pună un tablou pe podea, să stea culcat peste pânză, să-și arunce ochii pieziș ca un măcăleandru și să privească în lungul ei – și a făcut-o! Nu era nimic deasupra sau dedesubtul picturii netede, în afară de câteva smocuri ultramicroscopice de scame; și ce persoană rezonabilă ar putea să-l acuze pentru asta? S-a pomenit cuvântul *plat*? Ei bine, încercați să supra-aplatizați asta, juni din New York![27]

Tentativa lui Greenberg vizează, așadar, susținerea „univalenței" picturii, similar lui Le Corbusier care dorea să confirme identitatea fundamentală a arhitecturii. Mai recent, un alt teoretician al artei, Michael Fried, a încercat o pledoarie echivalentă în favoarea specificității picturii. Deși abordarea sa diferă clar de cea a lui Greenberg, între cele două concepții există congruențe frapante. La fel ca și Greenberg, Fried este interesat să schițeze formele în care pictura se instalează și se consolidează ca activitate de reprezentare – cu alte cuvinte, modurile în care se definește prin contrast cu alte forme de reprezentare. Și tot la fel ca și Greenberg, Fried urmează o traiectorie istorică al cărei final triumfător este marcat de modernism.

Dacă pentru Greenberg influența dominantă de care pictura trebuia să se descotorosească era cea a literaturii, pentru Fried aceasta se reduce, mult mai frecvent, la teatru. Fried începe analiza modernismului incipient ceva mai devreme decât Greenberg, cu studiul dedicat picturii franceze din cea de-a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot*, apărut în 1980[28]. În această carte, Fried se concentrează asupra exigenței crescânde, exprimate de critici și teoreticieni ai artei din secolul al XVIII-lea, ca arta să se sustragă condiției de falsitate timidă pe care Diderot o numea *le théatral*, teatralul. Pentru Diderot, teatralismul ia forma unei conștientizări exagerate a comunicării aluzive cu spectatorul (pe care Diderot o respinge atât în pictură, cât și în teatru). Astfel,

Scanned with OKEN Scanner

Diderot nu are încredere, de exemplu, în natura moartă care, într-un anumit fel, prin însăși splendoarea liniștii care plutește asupra ei, atrage, cu istețime, atenția și pare să fie conștientă că este privită. Cu toate acestea, el este de acord cu pictura istorică în care acțiunea poate să pară atât de intensă, încât se săvârșește singură, fără a mai arunca o privire cochetă peste umăr pentru a obține aprobarea spectatorului.

Fried susține că, după Diderot, critica și teoria anti-rococo (și, într-o oarecare măsură, pictura însăși), în cursul secolului al XVIII-lea, au ajuns să se sprijine pe cerința ca fiecare tablou în parte să proiecteze o absolută imersiune în sine și o detașare de privitorul său. Paradoxul, aici, constă în faptul că această detașare este necesară tocmai pentru a stimula ceea ce arta „teatrală" nega sau bloca – ca privitorul să fie complet absorbit de tablou. Pictura trebuie să-și reprime ocheadele teatrale pentru a putea permite accesul la unele adevăruri esențiale mai profunde.

În operele mai recente, Fried și-a dezvoltat teoria misiunii antiteatrale a picturii în perioada modernă și concepția sa coincide cu cea a lui Greenberg în identificarea imersiunii artei în sine cu principiul fundamental al modernismului. În studiile sale privind pictura franceză în secolul al XVIII-lea, Fried a subliniat deja mijloacele formale și compoziționale utilizate pentru a conferi o unitate ermetică unui tablou, insistând asupra modurilor în care tendințele progresiste au decis în privința principiilor de unitate, instantaneitate și autonomie artistică. În lucrarea sa asupra perioadei moderne, Fried scoate în evidență faptul că modernismul s-a sustras responsabilității de a reprezenta lumea și preocupările subsidiare ale acesteia prin propriile sale stiluri, forme și mijloace. Cel mai cunoscut și important eseu al său este „Art and Objecthood", în care critică violent arta minimalistă datorită modurilor în care aceasta atrage atenția într-un mod confuzionant asupra angajării sale în sfera socialului și instituționalului, cu alte cuvinte, acele elemente de teatralism care amenință însăși integralitatea operei de artă văzută ca obiect[29]. Fried înțelege această optică ca justificare pentru o critică (de genul celei practicate de Greenberg) care se concentrează exclusiv asupra aspectelor formale ale operei în cauză. Nu este vorba atât despre o suprimare a istoriei din critica picturii, ci, mai de grabă, despre faptul că detașarea de problemele sociale și politice scoate în evidență istoria *internă* a artei în efortul

Scanned with OKEN Scanner

ei de a deveni un limbaj pur formal. Fried nu este înclinat să meargă atât de departe ca Greenberg care vede aceasta ca un proces implacabil de purificare și, de aceea, nu este de acord că istoria internă a artei ar putea avea măcar un singur punct terminus noțional de identitate proprie absolută; dar dezvoltarea artei moderne este totuși susținută în opera lui Fried în termeni hegelieni, care sugerează o angajare dialectică a noului contra vechiului și o conștientizare accentuată la fiecare stadiu de reînnoire. Viziunea sa conduce la un gen de istorie alternativă a picturii, o istorie care acumulează ceva din însăși soliditatea istoriei omenirii:

> în timp ce pictura modernistă se desparte din ce în ce mai mult de societatea în care are o dezvoltare incertă, dialectica reală care a creat-o a căpătat tot mai mult din densitatea, structura și complexitatea experienței morale – cu alte cuvinte a vieții înseși, dar a unei vieți pe care puțini sunt tentați să o trăiască: viața într-o continuă stare de alertă intelectuală și morală.[30]

Se pare că modernismul reprezintă un fel de apogeu al acestui proces. Pentru Fried, sciziunea dintre pictural-estetic și social-economic nu constituie un accident, ci, în mod irezistibil, mijlocul prin care pictura și sculptura devin ele însele, ating limita imersiunii în sine. Un exemplu dat de Fried pentru modernismul ajuns la această culme a dezvoltării este opera sculptorului britanic Anthony Caro și, în special, opera sa la dimensiuni reduse. Fried intenționează să scoată în relief modul în care Caro face ca dimensiunile sculpturilor sale să devină elemente intrinseci și nu accidentale ale operei:

> problema dimensiunilor reduse, pe care Caro o consideră atât de provocatoare, poate fi exprimată destul de simplu. Cum urma el să inițieze realizarea unor piese ale căror dimensiuni modeste ar impresiona privitorul nu prin realitatea lor contingentă, cantitativă, în sensul cel mai propriu, ci, mai curând, ca un aspect crucial al identității lor în calitate de opere de artă abstracte – ca fiind intrinseci „formei" lor, aparținând propriei esențe ca lucrări de sculptură?[31]

Răspunsul destul de banal pe care îl dă Fried este că Anthony Caro își înzestrează sculpturile cu mânere pentru a le menține la o scară maniabilă – apoi, treptat, adaugă elemente pe care le situează mai jos de suprafața mesei pe care urmează să fie așezate, excluzând, astfel, deplasarea reală sau imaginară a scupturii la

Scanned with OKEN Scanner

nivelul solului. Nu este deloc clar cum se presupune că aceasta va conduce la afirmarea calităților intrinseci și esențiale ale dimensiunilor reduse de care se bucură sculptura; mânerele sau proeminențele stabilesc dimensiunea sculpturii față de o altă suprafață sau de ceea ce se așteaptă, în mod normal, de la sculptură; este greu de crezut că se poate afirma că ele vor face ca dimensiunea sculpturilor să devină intrinsecă formei sau parte a însăși esenței lor – de fapt, se poate afirma chiar contrariul.

Fried intenționează să susțină, într-o manieră contradictorie, faptul că opera își conștientizează autocritic natura și istoria, concomitent cu ființarea spontană în prezent. „Forța de convingere a lucrării *Table Piece XXII* ca artă, scrie el, depinde de ceva care sfidează analiza exhaustivă, și anume justețea absolută a *tuturor* relațiilor relevante care acționează în interiorul ei... Intuirea acestei justeți constituie prima obligație a criticului, precum și recompensa sa imediată[32]." Avantajul secret al acestei duble concentrări asupra conflictului istoric fără sfârșit dintre operele de artă care luptă să-și desăvârșească imersiunea în sine și autonomia ocultă a operei de artă constă în autoritatea pe care o conferă criticii de artă ca disciplină și formelor ei discursive asociate de pe piață; deoarece permite ca o cunoaștere specializată și specifică, ostentativă, să se mulțumească cu forme și tehnici și, în același timp, asigură garanția defensivă a justeții intuitive nu a operei de artă, ci a criticului. La Fried, la fel ca și la Greenberg, accentul pus pe specificitatea operei de artă poate deveni o accentuare funciară chiar din partea istoriei artei ca disciplină.

Opiniile lui Fried privind modernismul sunt împărtășite de filozoful Stanley Cavell. „Indiferent care ar fi subiectul picturii, scrie el, subiectul picturii moderniste este *pictura*, ce înseamnă să folosești o suprafață bidimensională limitată în modalități care să consacre coerența și să stârnească interesul pe care îl pretindem de la artă[33]." Cavell consideră că modernismul este, în egală măsură, caracterizat de o conștiință de sine intensă grație căreia fiecare artă se confruntă cu propria istorie: „Dificultatea nouă care apare în condițiile modernității constă în a păstra încrederea în propria sa inițiativă, deoarece alăturarea trecutului și prezentului devine problematică"[34]. Dar, spre deosebire de Fried care se poate baza pe imersiunea în sine și justețea intrinsecă a unei arte care se apropie inexorabil din ce în ce mai mult de adevărata ei natură, Cavell

Scanned with OKEN Scanner

susține că tendința artei moderne de a-și investiga propria origine amenință, în realitate, însăși identitatea artei:

> Necazul este că produsul autentic – muzica lui Schoenberg și Webern, sculptura lui Caro, pictura lui Morris Louis, teatrul lui Brecht și Beckett – contestă într-adevăr arta a cărui moștenitor și reprezentant este. Fiecare este, într-un cuvânt, nu doar modern, ci și modernist... Datoria artistului modernist și a criticului contemporan este de a descoperi pe ce se bazează, în realitate, arta sa: nu contează faptul că nu dispunem a priori de criterii pentru a defini o pictură, ceea ce contează este să înțelegem că aceste criterii reprezintă ceva ce trebuie descoperit în continuitatea picturii înseși[35].

Paradoxul pe care Cavell îl dezvăluie, fără să-l trateze aici, constă în faptul că autenticul riscă întotdeauna să fie un fals și, ca atare, definiția sa pune sub semnul întrebării convingerile apriorice prin care sperăm să distingem originalul de fals. Două eseuri din cartea sa *Must We Mean What We Say?*, apărută în 1976, sunt dedicate problemei autenticității și impusturii în arta modernistă; dar, în mod surprinzător, deși Cavell repetă afirmația conform căreia condiția artei moderniste este exact lansarea unor astfel de probleme în forme șocante, el nu poate face mai mult decât să insiste asupra diferenței dintre autentic și fraudulos, așa cum este ea revelată intuiției. Critica sa se alătură opțiunii lui Fried în căutarea identificării curentelor autentice ale modernismului opuse diferitelor forme de impostură la modă, minimalismul, pop-art etc., situate la remorca acestuia, dar nu reușește decât să *afirme* diferența dintre ele în termenii legitimării intrinsece. Pop-art, spune el, „nu este pictură". „Și de ce nu?", am vrea să întrebăm; la care, ni se răspunde șuierător că „nu este pictură nu pentru că tablourile *nu ar putea* să arate așa, ci pentru că pictura serioasă nu arată niciodată așa". Amestecul de volubilitate și prudență este extraordinar atunci când Cavell face eforturi să se parașuteze în afara contradicției, printr-o acumulare febrilă și agitată de restricții. Pictura serioasă nu arată așa, spune el,

> nu pentru că pictura adevărată nu este silită să se schimbe, să-și exploreze propriile temelii, chiar și propriul aspect; ci datorită faptului că *modul* în care se schimbă – ceea ce va fi considerat drept o schimbare relevantă – este determinat de angajamentul față de pictură ca *artă*, aflată în conflict cu istoria care îi conferă statutul de artă, conti-

Scanned with OKEN Scanner

nuând și contracarând convențiile, intențiile și reacțiile care alcătuiesc această istorie[36].

S-ar putea spune că Stanley Cavell a dat peste un punct care marchează un viraj crucial în separarea modernismului de postmodernism în artele vizuale, un punct în care intensitatea autodefinirii modernismului planează peste o incertitudine absolută privind însăși mijloacele și identitatea artei. Eforturile lui Cavell sunt concentrate pentru menținerea convingerii că arta modernistă se formează și se susține, într-un fel sau altul, pe sine, prin chiar actul de dizolvare a propriilor temelii. Cu toate acestea, prin ceea ce constituie într-adevăr o deschidere reprezentativă, expunerea sa dezvăluie în permanență contradicții pe care abia poate să le suprime, deoarece încearcă să delimiteze o zonă a esteticului pur în condițiile conștientizării instabilității acestei zone.

Cele mai multe expuneri privind apariția postmodernismului în artă se învârt exact în jurul acestui sentiment al instabilității fundamentale a esteticului, negând tendința spre ceea ce Fried numește „prezentism". Spre deosebire de Greenberg, Fried și alții care au încercat să pledeze în favoarea unui modernism care a devenit ceea ce este eliberându-se de ceea ce nu este, teoriile postmodernismului în artă subliniază conexiunea profundă dintre ceea ce acesta recunoaște că îi aparține și ceea ce exclude. Argumentația îmbracă forme multiple: uneori, va implica adoptarea „teatralismului" stigmatizat de Fried, de exemplu, prin promovarea curentului pop-art, a artei conceptuale și interpretative sau prin reîntoarcerea la stiluri discreditate, cum ar fi pictura figurativă; alteori, va lua forma unui atac împotriva convingerilor formalist-estetizante care formează doctrina oficială și instituționalizată despre modernism – cu alte cuvinte, „modernismul" împotriva modernismului. Alteori, într-adevăr destul de des, cele două poziții se vor suprapune sau combina pentru a da naștere unor atitudini hibride; dar, în toate cazurile, rămâne o suprapunere fundamentală și ireductibilă între teorie și practică într-un grad atât de înalt, încât este imposibil să vorbești despre cele două sfere separat una de cealaltă.

În teoriile postmodernismului în artă se manifestă două trăsături principale care însă se împletesc într-un mod interesant. Prima, exemplificată de opera lui Charles Jencks și a adepților săi, poate fi

Scanned with OKEN Scanner

numită „pluralist-conservatoare"; ea cuprinde circumstanțele generoase ale posibilității aparent cedate de modernismul care se stinge, și nu prea dă semne că ar deplânge dispariția acestuia. Cea de-a doua, care ar putea fi numită „pluralist-critică", este prezentă în special la Rosalind Krauss, Douglas Crimp, Craig Owens, Hal Foster și alți scriitori grupați în jurul revistei *October* și încearcă să treacă dincolo de modernism dezvăluind instabilitatea din interiorul său și, mai ales, din interiorul formelor sale oficiale și instituționalizate; dar, acționând în acest sens, postmodernismul „pluralist-critic" tinde să conserve ceva din etica exploratoare, de opoziție, a suspiciunii care a caracterizat multe dintre formele modernismului și practicii avangardiste.

Charles Jencks se identifică cu figura centrală a teoriilor pluralist-conservatoare ale postmodernismului artistic. Pentru el, eliminarea modernismului din pictură ia forme echivalente cu apariția postmodernismului în arhitectură. Caracterizarea pe care o face postmodernismului pune accentul pe două zone importante – multiplicarea normelor stilistice și reîntoarcerea la simbolism. În timp ce modernismul accentuează integralitatea stilului artistului, în paralel cu integralitatea autogenerată a unei construcții, postmodernismul distruge această normă, încurajând multiplicitatea stilului și metodei. Aceasta poate implica o adoptare fățișă a artificialității, deși acum ea nu mai face parte din goana după o imersiune în sine, ideală și totală, a operei de artă. În schimb, implică adaptarea ezitant-ironică a altor stiluri, din trecut sau prezent. Analizând *Figures With a Landscape*, un tablou șocant al unui artist din Londra, William Wilkins, care înfățișează ceea ce pare a fi un dormitor, în interiorul căruia se află doi oameni îmbrăcați care cântă la flaut și vioară, o femeie dezbrăcată, întinsă pe pat și pozând voluptuos și un peisaj somptuos care atârnă pe un perete în spatele lor, Jencks subliniază faptul că tabloul ne lasă un sentiment de incertitudine, neștiind dacă urmărim o scenă reală sau o parodie a câtorva stiluri din pictură. Ideea principală este maniera în care tabloul, în ciuda simplității sale, se sustrage reducerii la esențial:

> Dacă subiectul artei Moderne, conform unei supersimplificări a lui Clement Greenberg, reprezintă perfecțiunea mediului ei, atunci subiectul artei Post-Moderne este arta trecutului care își recunoaște artificialitatea. Acest clișeu ne permite să privim opera lui Wilkins și a multor altor istoriciști fără a o considera cinică: prezența semnelor

Scanned with OKEN Scanner

citării, artificialitatea deliberată fac să fie, în schimb, ironică. Astfel intrăm în lumea strălucitoare a mâzgălelilor lui Wilkins, a pointilismului à la Seurat și a acelor *déjeuners* à la Manet, așa cum am intra într-un teatru cu o scenă și decoruri pictate. Fiecare strat al realității este o reprezentare perfect plauzibilă a prezentului, dar, în același timp, face aluzie la o lume anterioară a picturii sau a mitului[37].

Forma picturii care, similar arhitecturii postmoderne admirate și susținute de Jencks, poate cuprinde forme de renaștere simplă, dar și amestecul de stiluri incompatibile, rătăcește nerăbdătoare nu numai prin istorie, ci și dincolo de granițele naționale. În locul internaționalismului universalizant al modernismului, postmodernismul oferă sensibilitatea satului-lume, a „cosmopolitismului ironic". Aceasta poate permite o reîntoarcere la stilurile și tradițiile naționale, ca în *Constellazione del Leone – Scuola di Roma*, tablou pictat în 1980 de artistul italian Carlo Maria Mariani, care prezintă o serie de artiști și dealer-i contemporani în stilul fals-eroic al picturii alegorice din secolul al XVIII-lea; dar revenirea este întotdeauna parțială, temporară, nesinceră. „Italianismul" lui Mariani, la fel ca și cel al altor pictori italieni, cum ar fi Sandro Chia și Mimmo Paladino, este „întotdeauna între ghilimele, o fabricare ironică a originilor, realizată în egală măsura atât pentru New York, orașul în care locuiesc întâmplător, cât și dintr-o necesitate interioară"[38].

Acceptarea critică a diversității stilistice face parte dintr-o neîncredere mai profundă față de estetica modernistă a excluderii. Pentru Howard Fox, „arta modernistă a fost modernă în așa măsură încât a exclus codurile estetice, etice și morale predominante ale culturii în sens mai larg"; plasându-se în opoziție, arta postmodernă se caracterizează prin „disponibilitatea artiștilor și publicului de a accepta subiecte de interes reciproc și permanent, de a recunoaște toate sensurile artei". Fox consideră ca punct terminus logic al exigenței moderniste de purificare a resurselor, „minimalismul" anilor '60 care și-a fixat ca obiectiv producerea unor obiecte care „să respingă totul cu excepția unei singure experiențe și semnificații... să fie acauzale, complete și perfecte"; în negarea blândă a acestei concepții, el vede un atac a postmodernismului:

> În esență, arta Post-Modernă nici nu exclude, nici nu reduce, ci sintetizează, înregistrând fără restricții, întreaga serie de condiții,

Scanned with OKEN Scanner

experiențe și tipuri de cunoaștere dincolo de obiect. Departe de a căuta o experiență unică și completă, obiectul Post-Modern tinde spre o condiție de tip enciclopedic care admite o imensitate de puncte de acces, o infinitate de reacții interpretative[39].

Unul dintre semnele acestei deschideri față de ceea ce se află dincolo de opera care realizează imersiunea în sine este reîntoarcerea neezitantă la reprezentare, simbolism, conotație și toate celelalte forme de referențialitate. Aceasta poate lua forma estompată și nedeterminată, evocată de Charles Jencks atunci când vorbește despre un stil postmodern al alegoriei; în contrast cu forme mult mai familiare ale alegoriei, ca de exemplu *Pilgrim's Progress*, în care povestirea manifestă și semnificația ei ascunsă sunt distincte și în mod clar perceptibile, alegoria postmodernă nu ne permite să fim siguri care este povestirea principală și nici care ar putea fi mitul din profunzime la care face aluzie[40]. Astfel de forme enigmatice de alegorie pot fi întâlnite în pictura lui Ron Kitaj sau în arcadianismul ironic al lui Lennart Anderson. Sau pot lua forma mult mai evidentă a reîntoarcerii la pictura figurativă tradițională pe care criticii de artă o anunță, cu surle și trâmbițe, la intervale regulate de timp.

Teoria care susține această formă pluralist-conservatoare a postmodernismului apare consternant de vizibil în scrierile mai recente ale lui Charles Jencks. Faptul demonstrează un declin semnificativ al retoricii de opoziție și al criticii pe care și-a îngăduit-o, cândva, în cruciadele de început purtate în numele postmodernismului arhitectural. După dispariția definitivă a avangardismului, cu obligația lui obositoare de a șoca burghezia și de a ataca sensibilitatea publicului de artă, Jencks crede că, acum, arta se poate recunoaște pe sine ca ceea ce a fost dintotdeauna, adică profund burgheză, putându-se reîntoarce la formele și subiectele interzise de modernism. Jencks nu găsește nimic dezagreabil în acest nou realism. În absența orizonturilor absolut universale ale modernismului, el consideră că ar trebui să adoptăm o atitudine de pragmatism amuzat și agnostic. Deși această viziune își extrage dinamismul din critica instituționalizării energiilor avangardiste ale modernismului, ea nu se plasează în nici un fel împotriva instituțiilor de artă sau a structurilor pieței internaționale de artă. Jencks, a cărui influență și statut de promotor în acest domeniu nu sunt de neglijat, este lipsit de sinceritate atunci când zugrăvește

Scanned with OKEN Scanner

imaginea dispersării avangardismului într-o adunătură de indivizi cu o sensibilitate liberală modestă și timidă, („postavangardismul"), care crede, cu pretinsă bunăvoință, „că umanitatea merge în același timp în câteva direcții diferite, unele dintre ele mai valabile decât celelalte, și lor le revine sarcina de a fi îndrumători și critici"[41]. Puține lucruri pot deosebi această atitudine, oricât de liberală și implicată s-ar pretinde ea, de o tolerare, mulțumită de sine, a falsității, exclusivismului și centralizării impertinente a pieței internaționale de artă, pentru care diferitele forme de postmodernism artistic au reprezentat, fără excepție, speculații, și al cărei scop principal, în ultimii ani, pare a fi reconstituirea artei într-o manieră pe care Jencks o recunoaște, atât de sincer, ca „imagine a burgheziei triumfătoare care se distrează"[42].

Pentru Rosalind Krauss și ceilalți scriitori grupați în direcția de opoziție sau pluralist-critică a teoriei postmoderne, problema puterii cu care sunt învestite instituțiile și tradițiile recunoscute constituie exact ceea ce trebuie contestat atât în arta, cât și în teoria postmodernă. Aceasta presupune utilizarea, în mare măsură, a aceluiași repertoriu analitic folosit și de Jencks și adepții săi în susținerea faptului că arta postmodernă urmărește să submineze imperativele moderniste de integralitate formală și stilistică a operei individuale, cultul personalității artistului și forma, categoric cu valențe negative, a esteticii moderniste. La fel ca și Jencks, grupul *October* promovează explorarea relațiilor multiple existente între artă și contextele sale și refuză să crediteze mitul unui avangardism eroic care, respingând orice compromis, se plasează în afara lumii sociale și politice. Structura opozițiilor care jalonează analiza postmodernă practicată de cele două grupuri este, în mare parte, comună, datorită evidențierii contrastului dintre multivalență și univalență, impuritate și puritate și intertextualitate și unicitate a „operei". Se poate afirma că atât Jencks, cât și grupul *October* încearcă, indiscutabil, să facă accesibil domeniul proscris, dar nu în zadar definit, al „teatralului" descris de Michael Fried; prin această atitudine, așa cum vom vedea în capitolele următoare, ei sunt la unison cu o mișcare recurentă în diferite zone ale teoriei postmoderne, o mișcare care urmărește ceea ce Scott Lash a numit „de diferențierea" sferelor distincte ale artei și explorarea deliberată a ceea ce există – atât de șocant după opinia lui Fried – în spațiul

Scanned with OKEN Scanner

dintre diferitele forme de artă, mai curând decât în interiorul sigur al acestora.[43]

Principala diferență tactică și teoretică dintre pluralismul-conservator al lui Jencks și pluralismul-critic al grupului *October* constă în faptul că, în timp ce primii pur și simplu se resemnează în fața dispariției mișcării avangardiste și a migrării ei în instituții și pe piață, ultimii, supunând criticii estetica avangardistă și modernistă, caută să reimagineze forme și modele de opoziție ale practicii artistice. Scopul urmărit necesită o cartografiere estetico-politică mult mai complexă decât cea schițată de Jencks. Spre deosebire de Jencks care presupune o sciziune simplă între constrângerea „imersiunii" moderniste și deschiderea „teatralismului" postmodern, grupul *October* încearcă să înțeleagă relațiile complexe dintre termenii acestei opoziții binare.

O opinie reprezentativă în cadrul acestei dezbateri este cea susținută de Stephen Melville care a construit o critică consistentă a modelului imersiune/teatralism lansat de Michael Fried. Melville afirmă că Fried are dreptate atunci când atrage atenția asupra temerii crescânde împărtășite de artiști și teoreticieni ai artei, începând din epoca lui Diderot, că arta este amenințată de forțele teatralismului, divertismentului, kitsch-ului și culturii de masă. Analiza lui Fried este totuși limitată de faptul că acceptă, în condițiile impuse de ea, reacția nevrotică de autoapărare a artei în fața acestei amenințări. Încercând să refuze sau să evite referirea la privitor, Melville consideră că arta își afirmă propria puritate și integralitate, dar, în același timp, își neagă o condiție necesară propriei ființări ca artă. Dacă teatralul, într-un fel sau altul, atentează la integralitatea artei, atunci eliminarea condiției necesare ca arta să fie văzută sau privită constituie, în egală măsură, o amenințare pentru natura ei. De fapt, Melville susține că, începând din secolul al XVIII-lea, arta a apărut întotdeauna la granița riscantă dintre imersiune și teatralism. Afirmându-se pe sine, într-un mod ciudat, ea ajunge întotdeauna să recunoască forța a ceea ce nu este ea însăși, inclusiv a ceea ce caută să excludă: „... încercarea de a (re)stabili autonomia esteticului poate fi formulată inițial în termenii unei probleme de purificare – dar tentativa de a realiza purificarea a devenit necesară numai datorită faptului că pictura a dat deja cu ochii de (și ar vrea să suprime) propria deschidere spre «impuritatea» extra-esteticului în care este implicată"[44].

Scanned with OKEN Scanner

De aceea, argumentația lui Melville pare să susțină prioritatea firească a teatralului față de imersiune, a unei estetici a „impurității" față de o estetică a purității – „nu există nici o cale spre imersiune, scrie el, deoarece, în ultimă instanță, imersiunea este o minciună"[45]. Cu toate acestea, el susține ceva puțin mai complicat, și anume că cele două extreme, imersiunea și teatralismul, se află permanent într-o relație de dependență reciprocă (nu se poate afirma ce este propriu picturii „pure" fără a face referință la ceea ce îi este „impropriu"). Dacă modernismul este o denumire pe care o putem da mișcării conceptuale care încearcă să excludă din sfera artei ceea ce îi este impropriu, postmodernismul constituie intensificarea deconstructivă a acestei logici a modernismului până în punctul în care se poate constata că extremele binare se includ și se implică reciproc. În acest punct, locul artei nu se mai regăsește în siguranță în interiorul ei și nici în afara ei într-o țară a nimănui guvernată de teatral, ci permanent la limita riscantă dintre ceea ce este și ceea ce nu este arta: „Există tentația de a spune că ceea ce se petrece în acest moment este faptul că pictura, în sfârșit, și-a dobândit propriul adevăr, și-a însușit propriul domeniu sau propria problematică (lăsând la o parte că această problematică este exact cea a caracterului esențial impropriu al picturii) și posibilitatea fundamentală – deși extrem de complicată – de a se pierde pe sine"[46].

Acest joc cu caracterul impropriu al picturii este ilustrat de reprezentarea stelelor și dungilor din tabloul *Flag*, pictat de Jasper Johns în anul 1954 sau 1955 și expus pentru prima oară în 1958. Așa după cum remarca Fred Orton în substanțiala sa analiză a picturii, pentru Johns tabloul *Flag* semnifică o inițiere; nu este numai tabloul prin care s-a făcut cunoscut și și-a consolidat reputația, ci și opera care îi marchează într-atât sentimentul personal de debut ca artist, încât, în măsura în care o poate recupera, se apucă să-și distrugă sistematic opera anterioară. Orton remarcă cum Johns se reîntoarce permanent la acest moment de *fiat* al autogenezei, repictând drapelul sau tabloul *Flag*, pentru a marca și urmări progresul picturii sale prin trimitere la trecut, la începuturile artei sale. Dacă acest perpetuu început se dovedește a fi de esență modernistă prin fuziunea dintre *ab initio* și *ex nihilo*, atunci repetarea acestor începuturi în opera lui Johns constituie ceva cu totul distinct de modernism datorită meandrelor complicate ale cunoașterii anticipate și sentimentului de *déjà vu*; Stelele și Dungile

Scanned with OKEN Scanner

„nu reprezintă originea care îi poate fi atribuită lui «Jasper Johns», ci semnul caracterului arbitrar și de ficțiune al oricărei astfel de origini"[47]. Cel care se uită la tabloul *Flag* sau la imaginile sale derivate este ținut într-o stare emoțională instabilă, este obligat să decidă, dar i se interzice să tragă concluzii despre ce fel de lucru are în fața ochilor:

> Caracterul special al tabloului *Flag*, în care Stelele, Dungile și obiectul de artă, drapelul și artificialitatea sunt atât de profund congruente, constă în faptul că oriunde l-ar privi cineva, ar vedea atât drapelul, cât și pictura (sau ceva care nu este nici pictură, nici colaj, ci pictură și colaj)... Nici Stelele și Dungile, nici pictura (sau ceva care nu este nici pictură, nici colaj, ci pictură și colaj) Stelelor și Dungilor, ci în același timp și Stelele, și Dungile, și o pictură (sau ceva care nu este nici pictură, nici colaj, ci pictură și colaj)[48].

Implicațiile legale și politice care țin de întrebarea dacă Johns a reprezentat în mod specific drapelul Statelor Unite și, dacă da, în ce scop și cu ce consecințe, fac din controversă mult mai mult decât o simplă enigmă umoristică adresată elitei cunoscătorilor.

În arta postmodernă, o altă formă distinctivă de intimitate cu impropriul o constituie adoptarea textualității; de exemplu, așezarea imaginilor și titlurilor în opera Barbarei Kruger, interdependența elaborată dintre imagine, substanță și semnele gravate și tipografice din *Post-Partum Document*, apărut în 1975-1979, în care Mary Kelly prezintă mărturii și reflecții privind propria-i maternitate, conlucrarea provocatoare dintre imagini și text în opera de montaj a lui Hans Haacke, remarcabila transformare a cărților concepută de Tom Phillips, atât sub aspect fizic, cât și ca realizare cu mijloace electronice, ca bază vizuală pentru colaborarea sa cu Peter Greenaway la *A TV Dante*. Stephen Melville și Bill Readings sugerează că asemenea întâlniri între imagine și text trebuie să fie înțelese ca o legiferare a „sublimului postmodern" care nu explorează consecințele sentimentului unui spațiu înfricoșător și de necuprins ca în cazul sublimului romantic, ci urmările provocate de „șocul eterogenității". În astfel de opere,

> postmodernismul pare orientat... spre prezentarea unor moduri de coprezență vizuală și textuală care se sustrag unei evaluări sintetice. Cu alte cuvinte, incomensurabilitatea materialelor vizuale și textuale nu

Scanned with OKEN Scanner

este depășită în actul înțelegerii: înțelegerea obiectelor le prelungește co-prezența eterogenă... Sublimul postmodern poate fi astfel înțeles ca o *consecință activă* a aducerii în prim-plan a simultanei incomensurabilități și intimități a vizualului și textualului[49].

Rosalind Krauss prezintă două exemple interesante de critică aparținând tendinței pluralist-critice. În eseul ei de succes, „The Originality of the Avant-Garde", ea se lansează în examinarea și subminarea cultului originalității absolute din estetica modernistă. Referindu-se la celebrul pasaj din primul *Futurist Manifesto* al lui Marinetti, în care acesta descrie cum a fost azvârlit de pe motocicletă în șanțul plin cu apă al unei fabrici și cum a ieșit de acolo cu sentimentul unui nou-născut, Krauss observă că „mai mult decât ca o respingere sau desființare a trecutului, originalitatea avangardistă este concepută ca o origine în sensul propriu, ca un început de la nivelul zero, ca o naștere"[50]. Această dorință de originalitate absolută se extinde la produsele artistice individuale ale modernismului care urmau să se proclame independente față de orice punct de referință; nemaiavând rolul de a repeta sau reproduce lumea, ele nu mai semnifică nimic în afara lor. Dar argumentația lui Krauss, care se construiește într-o manieră complexă pornind de la concepția de pitoresc a secolului al XIX-lea și până la modelul rețelei din pictura modernistă, susține că nici un semn nu poate funcționa vreodată în această manieră exclusiv autonomă sau care se autocreează. Așa cum, în secolul al XIX-lea, un peisaj, o priveliște a naturii, putea să impresioneze privitorul pentru care reprezenta „în mod spontan" frumosul sau sublimul numai pentru că era pe placul ochiului educat cu imagini anterioare ale pitorescului (însuși termenul indicând modurile în care peisajul trebuie întotdeauna, deja într-un anumit sens, să fi fost „pictat" cu imaginație), în mod similar, și exigența estetică modernistă pentru un spațiu al picturii absolut identic cu sine este permanent întrepătrunsă de repetiție:

Dacă tărâmul fericirii modernismului este spațiul autoreferențialității, atunci culmea acestuia se ridică pe posibilitatea semiologică a semnului pictural de a fi non-reprezentațional și non-transparent, astfel încât semnificatul să devină condiția redundantă a unui semnificant reificat. Dar, din perspectiva *noastră*, cea din care vedem că semnificantul nu poate fi reificat; și anume că esența sa, calitatea sa de obiect sunt numai

Scanned with OKEN Scanner

o ficțiune; că orice semnificant reprezintă el însuși semnificatul evident al unei decizii pronunțate deja de a-l lua ca vehicul al unui semn – din *această* perspectivă nu există opacitate, ci numai o transparență care se deschide într-o cădere amețitoare într-un sistem fără sfârșit al repetiției[51].

Acest fragment complicat susține că semnul non-reprezentațional al picturii moderniste reprezintă întotdeauna ceva, fie și numai intenția de a întruchipa non-reprezentarea. Este probabil o versiune a noțiunii de pitoresc din secolul al XIX-lea; abstracția pură este întotdeauna, într-un anumit grad, o imagine sau o copie a idealului de non-referențialitate. Ca atare, este un semn care este atras în relații cu alte semne, relații de reduplicare și repetiție.

Astfel, la fel ca și Melville, Krauss afirmă că ceea ce în pictură este conceput ca secundar și amenințător – posibilitatea repetiției – are, de fapt, întotdeauna, o importanță primordială. Argumentația ei se asociază implicit cu cea a lui Melville, deoarece ceea ce simboliza alteritatea teatralului pentru pictura secolului al XX-lea, ceea ce îi amenința integralitatea ca mediu, sunt exact mijloacele de reproducere mecanică care fac posibilă o repetiție exactă. În acest eseu, atenția ei se concentrează asupra promovării unei arte postmoderne care să exploreze posibilitățile de reproducere, în paralel cu cele de producere a unor opere pure, unice și originale; de exemplu, opera artistului american Robert Rauschenberg ale cărui pânze lucrate în tehnica serigrafiei combină reproduceri fotografice ale unor tablouri ca *Rokeby Venus* al lui Velásquez sau *Venus at her Toilet* al lui Rubens, cu imagini pictate sau de alt gen. Această alăturare de imagini și tehnici eterogene pare să pună sub semnul întrebării ideea de origine sau de paternitate clară a operei (Rauschenberg nu a încercat să-l imite pe Velásquez sau pe Rubens ci, pur și simplu, i-a încorporat în pictura sa), așa cum se întâmplă și în cazul lui Sherrie Levine care își însușește opera unor artiști pozând fotografii celebre și prezentându-le ca pe creații proprii (vezi discutarea acestui subiect în secțiunea care urmează).

Frumosul degajat de astfel de opere nu are chiar în totalitate un caracter anonim, ci, mai curând, este vorba despre o paternitate simulată în care ideile de originalitate și repetiție, autenticitate și furt sunt hărțuite până la limitele lor problematice. O strategie similară este dezvoltată în analiza făcută de Krauss sculpturii postmoderne în „Sculpture in the Expanded Field". Eseul prezintă problema

Scanned with OKEN Scanner

sculpturii ca pe o problemă în primul rând de definire și, de aceea, într-un anumit sens, de putere instituțională. Lupta anilor '60 și '70 se dădea între o practică a sculpturii care făcea permanent presiuni pentru depășirea limitelor a ceea ce era sculptura – prin expunerea mormanelor de cărămizi, a grămezilor de vechituri, a tonelor de pământ, a mărturiilor preumblărilor prin țară și a perdelelor ridicate pe suprafețe întinse ale deșertului – și o critică de artă care încerca să încorporeze această practică în istoria artei moderne, considerând-o ca noi variații ale aceleiași arte. Krauss argumentează că, în realitate, astfel de experimente nu sunt ușor asimilabile consensului modernist (pe atunci dominant) privind definiția sculpturii – o formă abstractă, în mare măsură autoreferențială și nelegată de mediul ei. Acest ultim aspect prezintă un interes special pentru Krauss deoarece, după o perioadă a modernismului extrem, în care a atins faza ultimă de imersiune în sine și de negare absolută a reperelor exterioare, sculptura începe să exploreze granițele care o delimitează de ceea ce nu este ea însăși. Exemple în acest sens sunt „șantierele de construcții" ale lui Robert Smithson (structuri din materiale naturale sau de alt gen, ridicate sau parțial îngropate în peisaje) sau manipularea și marcarea peisajelor și construcțiilor din proiectele lui Christo de a înfășura în pânză construcții mari binecunoscute și de a întinde materiale pe suprafețe întinse de teren[52].

Deși Krauss nu etichetează opera față de care manifestă interes drept ecologică, pentru că într-adevăr observă că ceea ce explorează o astfel de operă este mai degrabă gama de posibilități culturale, decât calitățile naturii, lucrările unor artiști mai noi, în special cele ale artiștilor britanici Richard Long și Andy Goldsworthy, sugerează că mișcarea care urmărește depășirea permanenței și imersiunii în sine a monumentului poate fi considerată totuși o mișcare ecologică sau o aspirație care vizează depășirea sferei culturalului ca atare.

Opera lui Richard Long constă, în special, în diferite forme de intervenție sau de acțiune întreprinse asupra mediului natural[53]. Deși Long își realizează și expune operele în muzee și galerii de artă, acestea tind să stârnească interesul și să prezinte importanță nu prin ele însele, ci ca mărturie reziduală a acțiunilor sau execuțiilor autorului. Multe dintre lucrările expuse de Long iau forma unor hărți combinate cu scurte relatări documentare ale preumblărilor printr-o mare varietate de regiuni din toate colțurile lumii; în timpul

Scanned with OKEN Scanner

acestor călătorii, mediul poate suferi anumite organizări sau dezorganizări – poziționarea pietrelor contrar direcției vântului, de exemplu. Arta rituală, obsesivă, a lui Long urmărește să populeze efemerul, să descopere un fel de apartenență neacaparatoare la lume. Adeseori, opera sa ocupă un loc straniu, fantomatic, la granița dintre prezent și absent – înfățișându-se ca urma unui fel de trecere printr-un peisaj care este el însuși rămășița celei mai neînsemnate urme posibile, așa cum se întâmplă în fotografiile urmelor liniare lăsate de mersul lui Long pe o pajiște. Hărțile pe care le expune Long nu sunt o captare sau obiectivare a unei acțiuni sau a unui proces, ci constituie clar dovada incapacității lor de a coincide cu sau de a intra în posesia a ceea ce reprezintă. În unele expoziții recente, Long pare că intenționează să extindă spațiul interior al muzeului, dispus în mod tradițional după considerente de ordin atmosferic, stilistic și politic, la exteriorul mediului natural, de exemplu prin instalarea unor modele geometrice turbionare complicate, mânjite cu mâl din râul preferat, sau lucrând în mozaic piatră și gresie. Dar deschiderea muzeului spre exterior nu reprezintă niciodată evacuarea simplă sau totală a spațiului uman al culturalului. Este în permanență, dacă putem spune așa, doar un interval sau o deschidere a exterioritații golite de spațiul interior, ferit de primejdii, delimitat, al muzeului.

Andy Goldsworthy acționează într-o manieră extrem de asemănătoare, practica artistică nefiind orientată spre producerea unor obiecte care se autodelimitează și sunt smulse din amorfismul naturalului. Pentru Goldsworthy produsul nu îl constituie frumosul, ci acel proces în care se fac găuri, se rostogolesc bulgări de zăpadă uriași, se sapă șanțuri, se cos la un loc frunze și spini[54]. Prin proces Goldsworthy înțelege acțiunea prin care se ajunge la popularea unui spațiu anume. La fel ca și alți artiști, ca de exemplu Alan Kaprow, Robert Smithson, Joseph Beuys și Damien Hirst, Goldsworthy este interesat în special de procesele de declin și de evoluția formei care conduce la propria ruinare sau absență. Atitudinea lui Goldsworthy față de natură este departe de a fi romantică sau primitivistă. El se opune acelei forme de autoumilire antropocentrică care ar nega posibilitatea oricărei legături între om și natură, încercând să restituie natura „naturii înseși". Interesul său se concentrează asupra populării naturii, asupra particularității influențelor reciproce exercitate de uman și de natural.

Scanned with OKEN Scanner

Atât în opera lui Richard Long, cât și în cea a lui Andy Goldsworthy există o recunoaștere a legăturii complexe stabilite deja dintotdeauna între natural și uman. Dacă operele lor par să descopere și să prezinte naturalul în propria sa evidență, atunci este vorba despre o evidență care este dezvăluită, permanent și în exclusivitate, prin intermediul conștiinței, culturii și istoriei. De aici, tendința lor de a tolera poluarea evenimentului de către înregistrarea fotografică sau decăderea evenimentului respectiv în reziduu fotografic. Fotografia nu este necesară numai pentru ca evenimentul să fie cunoscut și conservat, ci și pentru a păstra recunoașterea a ceea ce, în mod inevitabil, este inaccesibil arhivei.

Cu siguranță, probabil dintr-un fel de necesitate practică, în opera celor doi artiști rămâne o anumită ignorare a gradului în care deschiderea spre autoevidența naturalului și implicarea umanului în aceasta, reprezintă permanent o violență potențială. Cu toate acestea, opera lor este caracterizată, de asemenea, chiar de apetitul manifestat față de viața culturală de mai târziu – o viață „post" în sensul tuturor interviurilor, documentelor, imaginilor, dovezilor, resturilor și suplimentelor evenimentelor „primare" care alcătuiesc opera lor și care se dovedesc a fi intrinsece constituirii evenimentelor înseși. În opera lui Long și Goldsworthy, simplitatea întâlnirii cu naturalul este permanent o simplitate complexă, analizabilă; particularitatea modului în care arta lor lasă ca naturalul să pătrundă în propria ei existență, poartă întotdeauna și amprenta unei forme culturale interesate de aceasta.

Ne-am putea aștepta ca o teorie postmodernă care manifestă atât de mult interes față de granițele controversate dintre artă și non-artă să trateze acea formă culturală care este atât de evident reprezentativă pentru cultura modernă și care totuși, prin esența ei, ține în suspensie și granița dintre arta cultă și practica culturii populare. Această formă culturală este arta fotografică, și grupul *October* este cel care s-a concentrat, într-adevăr, cu foarte mare atenție asupra ei.

Arta fotografică

Ca artă modernă prin excelență, arta fotografică a fost unul dintre cei mai amenințători adversari ai integralității picturii în secolului al XX-lea. Sigur, s-ar putea spune că aceasta se explică,

Scanned with OKEN Scanner

parțial, ca reacție la răspândirea largă a tehnicii fotografice pe care pictura modernă a fost obligată să o transforme din reprezentare în interogare abstractă a propriilor forme și condiții. Dar, dacă fotografia funcționează ca acea sferă a teatralismului care amenință cel mai mult imersiunea în sine a picturii, este interesant de remarcat că fotografia sau acea ramură specială a ei cunoscută sub numele de artă fotografică a căutat să se autodefinească printr-un fel de delimitare identică față de fotografie percepută ca practică socială. În prima parte a secolului, artiștii fotografi erau puși în situația de a găsi modalități de definire și protecție a propriei sfere de activitate în fața creșterii rapide a numărului celor care posedau aparate de fotografiat, precum și împotriva răspândirii fotografiei în mediile non-artistice de genul revistelor și jurnalelor. Faza inițială a acestei acțiuni de autodefinire a constituit-o camuflajul, o artă fotografică care încerca să treacă drept artă prin reproducerea stilurilor și subiectelor specifice picturii. Dar această fază, asociată cu lucrările lui Edward Steichen, Alfred Stieglitz și școala Photo-Secession din New York, așa cum era ea reprezentată în *Camera Work*, publicația lui Stieglitz din perioada 1903-1917, a fost curând înlocuită de faza în care arta fotografică își caută sentimentul propriei demnități și autonomia în condiții dictate de ea însăși. Similar picturii moderniste descrise de Clement Greenberg, arta fotografică modernistă urma să se definească „*exclusiv* prin cea mai minuțioasă atenție acordată acelor efecte care erau ireductibil derivate din și specifice pentru funcționarea ca atare a aparatului de fotografiat"[55]. Allan Sekula asociază aceasta cu estetismul lui Clive Bell, Roger Fry și Benedetto Croce, atunci când scrie că „inventarea artei fotografice ca artă cultă a fost posibilă numai prin transformarea ei într-un fetiș abstract, într-o «formă semnificativă»"[56]. Rosalind Krauss adaugă la aceasta descrierea modului în care istoricii artei fotografice și-au validat obiectul de studiu ca artă insistând asupra caracteristicii moderniste de planeitate, de exemplu, în fotografia peisagistă din secolul al XIX-lea. Pentru Krauss, planeitatea picturii moderniste constituie recunoașterea și internalizarea de către aceasta a peretelui plan de expunere care reprezenta spațiul ei de vizibilitate; atrăgând atenția asupra propriei planeități, opera de artă mimează peretele-spațiu care va constitui locul unde va fi expusă și supusă evaluării. (Krauss nu dă nici o explicație pentru faptul că, în special în secolul al XX-lea, pictura a trebuit să

Scanned with OKEN Scanner

adopte această planeitate – în definitiv, nu se prea poate susține că este chiar o noutate expunerea tablourilor pe pereți plani.) Krauss consideră că istoria încorporării artei fotografice în sfera artei necesită o rescriere a tridimensionalității reprezentării fotografiei, pentru a fi în concordanță cu promovarea planeității susținute de moderniști[57].

Această viziune nu este împărtășită și de Victor Burgin. El susține că ridicarea la statut de artă a artei fotografice este legată de credința sacrosanctă în prioritatea metafizică a imaginilor în fața cuvintelor, credința că o imagine reflectă direct realitatea pe care cuvintele nu pot decât să o comunice într-o manieră șubredă, care nu prezintă încredere. Dar, pentru Burgin, această inteligibilitate absolută și inefabilă a imaginii este o iluzie, deoarece toate imaginile, fotografice sau de orice alt gen, operează într-o rețea densă de relații cu alte forme de reprezentare, textuală, vizuală și psihică. Contrar tentativelor unor critici (Greenberg, de pildă) de a îndepărta din fotografie prezența străină a narativului, Burgin susține că orice fotografie „implică inevitabil o lume a acțiunii, responsabilă pentru și în fața fragmentelor delimitate de cadru: o lume a cauzelor, a lui «înainte și după», a lui «dacă, atunci...», o lume *narată* "[58].

Prin această afirmație, Burgin se alătură mișcării centrifugale a teoriei fotografice postmoderne, o mișcare menită să o implice într-o rețea mai cuprinzătoare de relații și determinanți. După opinia lui Abigail Solomon Godeau, arta fotografică postmodernă își face apariția ca reacție împotriva „autoreferențialității estetice" a fotografiei moderniste; cei mai importanți artiști fotografi postmoderni sunt, în consecință, cei care, la fel ca Barbara Kruger, Sylvia Kolbowski și Richard Prince, au adoptat ferm fotografia ancorată în realitate, recunoscând contingența codurilor culturale și acceptând diferitele utilizări culturale de masă ale fotografiei. Barbara Kruger face postere care acoperă imaginile din mass-media cu sloganuri politice alienante și, uneori, închiriază spații cu panouri de afișaj pentru a le expune public, în timp ce Richard Prince operează cu imagini de reclamă sofisticate, reproducând într-o manieră impresionantă, aproape halucinantă, imagini în detaliu ale logo-urilor pentru ceasuri, țigări sau whisky, urmărind să facă vizibile, într-un mod fascinant, formele fetișismului contemporan al bunurilor de consum[59].

Dar există un alt element care se suprapune peste cultul imaginii autonome, estetizante, din teoria fotografică modernistă. Multe

Scanned with OKEN Scanner

dintre expunerile importante privind rolul și prestigiul artei fotografice subliniază nu numai producția finală a unui obiect preventiv separat, ci și modurile în care acest obiect închide în sine subiectivitatea receptivă a artistului fotograf. Conform acestei opinii, imaginea, care din punct de vedere estetic este autoreferențială, prin maniera în care explorează linia, forma și luminozitatea, constituie numai un pretext metaforic pentru redarea stării de spirit a artistului[60]. Ceea ce frapează este comprimarea într-un program aparent unitar a două noțiuni atât de contradictorii: pe de o parte, o artă care este profund impersonală, în care mâna artistului intervine practic imperceptibil (în secolul al XIX-lea, fotografia era denumită „heliografie" – scrierea soarelui) și, pe de altă parte, o artă care este saturată de prezența personalității artistului.

De fapt, la nivel structural, această contradicție poate fi explicată, chiar dacă nu reconciliată, prin faptul că atât cultul imaginii absolute, cât și cultul artistului ca creator absolut erau necesare pentru a marca diferențierea dintre fotografia de artă cultă și ubicuitatea amenințătoare a fotografiei ca practică accesibilă maselor; dacă oricine poate să facă o fotografie, atunci numai un individ inspirat sau cu un talent special poate să facă o fotografie și să emită pretenția că este o operă de artă.

Această accentuare a subiectivității adulate a artistului-fotograf a fost înlăturată, în diferite moduri, de fotografia și teoria fotografică postmodernă. Artista americană Sherrie Levine, de exemplu, s-a specializat de câțiva ani într-o formă a artei fotografice care urmărește să atace cultul personalității autorului. Ea re-fotografiază fotografii celebre create de artiști ca Edward Weston și Walker Evans și, apoi, le expune ca lucrări proprii. Ideea acestui exercițiu se subînțelege prin evidența plagiatului, prin faptul că fotografiile „confiscate" de Levine sunt atât de bine cunoscute, încât ar fi practic imposibil ca ea să încerce într-adevăr să le dea drept fotografii proprii. Dând confiscării caracterul unui act manifest, Levine încearcă să creeze confuzie asupra distincției convenționale cu ajutorul căreia conceptul de artă fotografică poate continua să funcționeze, distincția dintre opera „originală" de artă cultă, pe de o parte, și reproducerea publică, pe de altă parte. Dar repercusiunile pot merge chiar mai departe, deoarece opera lui Levine poate fi considerată și ca un atac fundamental îndreptat împotriva concepțiilor capitaliste de posesiune și proprietate,

Scanned with OKEN Scanner

precum și a identificării, după regulile patriarhatului, a calității de autor cu afirmarea masculinității autosuficiente[61].

Arta fotografică, prin urmare, constituie o exemplificare extrem de revelatoare a conflictului dintre o sferă modernistă limitată, care pune accentul pe individualitate, puritate și esență, și spațiul vast al postmodernismului care adoptă condițiile contingente aflate în slujba fotografiei ca practică socială. Nu este surprinzător să descoperim că, în arta fotografică, lupta definițiilor ia forma unei miniaturizări a conflictului definițiilor din domeniul artei luate în ansamblu, deoarece arta fotografică se situează la o limită problematică a artei, marcând punctul în care imersiunea trebuie protejată împotriva teatralismului, iar esteticul de ceea ce este non-estetic.

O caracteristică a tuturor formelor de teorie postmodernă „pluralist-critică" pe care le-am analizat este neîncrederea în poziția de outsider, convingerea că unicul spațiu de acțiune se situează paralel cu și în interiorul instituțiilor proprii artei. Dacă nu există nici un fel de situare simplă în afară, atunci nu există nici o cale simplă de a respinge convenționalismele modernismului așa cum par să sugereze formele mai optimiste de postmodernism (Jencks, de exemplu). Decât să fie pur și simplu ignorate, aceste convenționalisme ar trebui mai degrabă să ridice în continuare probleme, să fie dislocate, dezechilibrate.

Ceea ce frapează în cazul acestor formulări este micșorarea hiatusului pe care îl reclamau între practica artistică și critică. Prin ceea ce reprezintă, aproape îndeobște recunoscut, o încălcare a uneia dintre cele mai sacre granițe ale esteticii modernismului, cea dintre „opera" autonomă și „comentariul" asupra operei respective, arta postmodernă este caracterizată, din ce în ce mai mult, prin expunerile critice pe care le produce despre sine sau formele de apropiere pe care le poate stabili cu teoria progresistă a artei. Ceea ce rămâne neclar este dacă aceasta, într-adevăr, se va dovedi o modalitate de rezistență sau de contestare a formelor de putere culturală concentrate în artă și instituțiile ei, sau dacă această fuzionare a unor sfere distincte, alături de abandonarea visului avangardist al spațiului critic „exterior" tradițiilor și structurii puterii, nu s-ar putea ca, în final, să funcționeze ca o alianță strategică menită, mai curând, să consolideze decât să amenințe paradigmele artei și criticii de artă.

Scanned with OKEN Scanner

Note

1. *The Post-Modern Aura: The Act of Fiction in an Age of Inflation*, Evanston, Northwestern University Press, 1985, p. 17.

2. Irving HOWE, *The Decline of the New*, New York, Harcourt, Brace and World, 1970; Arnold TOYNBEE, *A Study of History*, vol. IX, London, Oxford University Press, 1954.

3. *Towards a New Architecture* (1920), trad. Frederick Etchells, London, John Rodker, 1927, p. 15.

4. *Programmes and Manifestoes on Twentieth-Century Architecture*, ed. Ulrich Conrads, London, Lund Humphries, 1970, p. 152.

5. Ibid., p. 25.

6. *The New Architecture and the Bauhaus*, trad. P. Morton Shand, London, Faber and Faber, 1965, p. 82.

7. *Towards a New Architecture*, pp. 79, 181.

8. „Technology and Architecture" (1950), în Conrads, *Programmes and Manifestoes*, p. 154.

9. Ibid., p. 49.

10. *The Language of Post-Modern Architecture*, ediția a IV-a, London, Academy Editions, 1984, p. 9. În continuare în text apare sub referința *LPMA*.

11. *Learning from Las Vegas*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1977.

12. Ibid., pp. 135-6.

13. *Towards a New Architecture*, p. 79.

14. Robert VENTURI, *Complexity and Contradiction in Arhitecture*, New York, Museum of Modern Art and Graham Foundation, 1966.

15. Adolf LOOS, „Ornament and Crime" (1908), retipărit în Ludwig MÜNZ și Gustav KÜNSTLER, *Adolf Loos: Pioneer of Modern Architecture*, New York, Praeger, 1966.

16. *Learning from Las Vegas*, pp. 52-53.

17. *Towards a New Architecture*, p. 218.

18. „Towards a Critical Regionalism", în *Postmodern Culture*, ed. Hal Foster, London and Sydney, Pluto Press, 1985, pp. 16-30.

19. Ibid., p. 28.

20. *After the Great Divide: Modernism, Mass culture, Postmodernism*, Bloomington, Indiana, University Press, 1987, p. 187.

21. *Towards a New Architecture*, p. 284.

22. *What Is Post-Modernism?*, London, Academy Editions, 1986, p. 38.

23. *The End of Art Theory: Criticism and Postmodernity*, London, Macmillan, 1986, p.45.

24. „The Aesthetic Hypothesis" (1914), în *Modern Art and Modernism: A Critical Anthology*, ed. Francis Frascina and Charles Harrison, London, Harper and Row and Open University Press, 1982, p. 68.

25. „Modernist Painting" (1965), ibid., pp. 5-6.

26. „Towards a Newer Laocoon" (1940), retipărit în *Pollock and After: The Critical Debate*, ed. Francis Frascina, London, Harper and Row, 1985, pp. 41-2.

27. Tom WOLFE, *The Painted Word*, New York, Bantam Books, 1976, p. 59.

Scanned with OKEN Scanner

28. *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot*, Berkeley și Los Angeles, University of California Press, 1980.

29. „Art and Objecthood" (1967), retipărit în *Minimalist Art*, ed. Geoffrey Battcock, New York, E. P. Dutton and Co., 1968, pp. 116-47.

30. *Three American Painters: Kenneth Noland, Jules Olitski, Frank Stella*, citat în FRASCINA și HARRISON, *Modern Art and Modernism*, p. 119.

31. „How Modernism Works: A Response to T. J. Clark", retipărit în FRASCINA, *Pollock and After*, p. 73.

32. Ibid., p. 75.

33. *Must We Mean What We Say?. A Book of Essays*, Cambridge, Cambridge University Press, 1976, p. 207.

34. Ibid., p. xxii.

35. Ibid., p. 219.

36. Ibid., p. 222.

37. „The Classical Sensibility", în *The Post-Avant-Garde: Painting in the Eighties*, ed. Charles Jencks, London, Academy Editions, 1987, p. 61.

38. JENCKS, *What is Post-Modernism?*, p. 27.

39. Howard FOX, „Avant-Garde in the Eighties", în *The Post-Avant-Garde*, pp. 29, 30.

40. „Interview With Charles Jencks", în *The Post-Avant-Garde*, p. 47.

41. Ibid., p. 20.

42. Ibid., p. 17.

43. Vezi Scott LASH, „Postmodernism as a «Regime of Signification»", *Theory, Culture and Society*, 5:2-3, 1988, p. 312.

44. *Philosophy Beside Itself: On Deconstruction and Modernism*, Manchester, Manchester University Press, 1986, p. 9.

45. Ibid., p. 11.

46. Ibid., p. 14.

47. Fred ORTON, *Figuring Jasper Johns*, London, Reaktion Books, 1994, p. 97.

48. Ibid., p. 139.

49. „General Introduction", *Vision and Textuality*, ed. Stephen Melville and Bill Readings, Basingstoke and London, Macmillan, 1995, p. 20.

50. *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1986, p. 157.

51. Ibid., p. 161.

52. „Sculpture in the Expanded Field", în FOSTER, *Postmodern Culture*, pp. 31-42.

53. Opera lui Richard Long este prezentată în următoarele cataloage expoziționale: *Touchstones*, Bristol, Arnolfini, 1983; *Muddy Water Marks*, Noordwijk, MW Press, 1985; *Old World New World*, London, Anthony D'Offay, 1988; *Mountains and Waters*, London, Anthony D'Offay, 1992; *Walking in Circles*, London, South Bank Centre, 1991.

54. Seria creațiilor lui Andy Goldsworthy poate fi văzută în *Hand to Earth: Andy Goldsworthy Sculpture 1976-1990*, ed. Terry Friedman and Andy Goldsworthy, Leeds, Leeds City Art Gallery.

55. BURGIN, *End of Art Theory*, p. 67.

Scanned with OKEN Scanner

56. „On the Invention of Photographic Meaning", *Thinking Photography*, ed. Victor Burgin, London, Macmillan, 1982, p. 103.

57. „Photography's Discoursive Spaces", *The Originality of the Avant-Garde*, pp. 131-50.

58. BURGIN, *End of Art Theory*, p. 69.

59. „«Winning the Game When the Rules Have Been Changed»: Art Photography and Postmodernism", *Screen*, 25:6, 1984, p. 99.

60. Într-o analiză a relatării lui Alfred Stieglitz despre cum a reușit să realizeze *The Steerage*, celebra fotografie din 1907 a imigranților de la bordul unui vas, Allan Sekula a demonstrat cât de puternic se împletesc estetismul și subiectivismul; „On the Invention of Photographic Meaning", Burgin, *Thinking Photography*, pp. 98-100.

61. Vezi Abigail SOLOMON GODEAU, „«Winning the Game When the Rules Have Been Changed»", pp. 89-92. Vezi și analiza creației lui Levine în Douglas CRIMP, „The Photographic Activity of Postmodernism", *October*, 25, iarna 1980, pp. 91-100.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

4

Postmodernismul și literatura

Narațiunea declinului sau îndepărtării modernismului este probabil cel mai puțin evidentă, dar nu mai puțin răspândită în studiile literare. Aceasta – și, probabil, nu întâmplător – în raport invers proporțional cu influența exercitată de literatură și critica literară în cadrul academic. Deoarece, cu toate că după anii '30 se remarcă o specializare constantă a predării și studiului literaturii, cu o organizare din ce în ce mai laborioasă și o răspândire din ce în ce mai largă a formelor specifice de cunoaștere și expresie, în final, la nivel academic, disciplina rezultată este mult mai puțin monolitică decât arhitectura sau istoria artei. Răspândirea și diversitatea absolută a instituțiilor literaturii, cuprinzând editurile, jurnalismul, mijloacele de informare electronice și altele, precum și instituțiile de educație și cercetare, alături de pătrunderea extraordinară a studiului literaturii în școli, antrenează o diversificare corespunzătoare a mijloacelor și practicii discursive. Drept urmare, devine mult mai dificilă reunirea elementelor unei istorii a obiectului de studiu în funcție de un conflict între școli sau grupuri antagoniste bine definite – academia și normele ei, pe de o parte, mișcările experimentale de avangardă sau revoluționare, pe de altă parte. În cazul studiilor literare, ideea unei academii care impune sau difuzează norme estetice și critice nu a fost, niciodată, la fel de puternic încetățenită ca în arhitectură sau artă. În același timp, și, probabil, mai important, relația dintre studiile literare și piață este mult mai vagă și îmbracă forme mai variate decât în oricare altă

disciplină culturală; normele criticii nu au exercitat niciodată asupra reputației publicațiilor sau celebrității literare aceeași influență pe care au avut-o teoriile modernismului în orice alt domeniu. Aceasta nu înseamnă negarea categorică a oricărei legături între sfera academică și piață, deoarece, fără îndoială, universitățile și școlile pot determina, într-o măsură foarte mare, ce autori vor continua să fie tipăriți (în special pe o piață mai extinsă ca în cazul Statelor Unite) – dar, cu toate acestea, instituțiile literare exercită o influență directă mult mai mică asupra scrierilor contemporane, pur și simplu pentru că agenții economici nu au un statut similar pentru a decide, restrictiv, cine sunt cei care nu corespund, iar canalele de comunicare dintre catedrele de literatură și edituri sunt inexistente. (Situația este mult diferită în cazul istoriei artei, de exemplu, unde legăturile dintre lumea academică și lumea expozițiilor și a sălilor de licitații sunt mult mai strânse.)

Nimic din ceea ce s-a afirmat până acum nu intenționează să susțină că nu există paradigme influente sau inconștiente care funcționează în instituțiile literaturii; este ușor de stabilit că domeniul în sine este mai extins și mai variat decât oricare altul. Dacă la nivel academic, teoria arhitecturii și istoria artei pot fi comparate cu afacerile de anvergură și prospere bazate pe comercializarea pe piața mondială a unei serii de variante axate pe un produs unic, atunci studiile literare se aseamănă mult mai mult cu un conglomerat multinațional care vinde și distribuie un număr mare de produse diferite, în moduri diferite și prin mijloace diferite.

Din această cauză, comparativ cu orice alt domeniu, contururile paradigmei postmoderne sunt mult mai puțin clare în cazul studiilor literare. În primul rând, ideea de modernism (deși influentă) nu a pus niciodată atât de mult stăpânire pe domeniul studiilor literare ca în cazul, să zicem, istoriei artei. Modernismul în artă și arhitectură s-a reprezentat pe sine și a fost reprezentat ca avangarda care se autocompătimește, fără rezerve, în fața reprimărilor inveterate ale trecutului și care transformă grandios destinul uman. Deși studiile literare se bazează pe această idee a șocului produs de noutate – orice elev cunoaște lozinca „Make it new" („Inovați!") a lui Ezra Pound – s-a întâmplat, în mod bizar, și ca rățușca cea urâtă a avangardei în literatură să fie constant metamorfozată rapid într-o lebădă cu odăjdii strălucitoare. Dacă, pe de o parte, scriitorii

Scanned with OKEN Scanner

moderniști de genul lui Pound, Eliot și Woolf s-au opus și au fost oripilați de cultura de masă automatizată a secolului al XX-lea, atunci este la fel de adevărat faptul că acești scriitori s-au adaptat cu rapiditate și competență la principalul curent cultural și politic; de aici, contradicția specifică – care nu este nicăieri atât de acută ca în modernismul literar – dintre distrugerea esențială a formei și tradiționalismul conținutului și ideologiei, întâlnită, de exemplu, în opera lui Pound, Eliot, Woolf și Yeats. Un factor de acest gen face dificilă construcția unei narațiuni a trădării lente a idealurilor avangardiste ale modernismului, din moment ce modernismul în literatură (cel puțin în Marea Britanie și Statele Unite) nu a trecut niciodată printr-o astfel de fază evident iconoclastică.

O complexitate similară se regăsește în relația dintre modernismul literar și ascensiunea criticii literare specializate în secolul al XX-lea. În primul rând, trebuie menționată clar existența unei anumite complicități între constituirea și răspândirea englezei ca disciplină (forma predominantă a studiilor literare) și noțiunea de modernism ca atare. Nu este o coincidență faptul că *The Waste Land* a lui Eliot, *Ulysses* al lui Joyce, primele *Cantos*-uri ale lui Pound și *Principles of Literary Criticism* ale lui I. A. Richards au apărut toate, la un interval de câțiva ani între ele, la începutul anilor '20. Datorită accentului pus pe armonizarea impulsurilor afective contradictorii trezite în cititor, teoria lecturii elaborată de Richards s-a pretat extrem de bine la interpretarea operelor scriitorilor noi și, în special, a operei lui Eliot – într-adevăr, *Principles of Literary Criticism* se încheie cu o pledoarie în favoarea lui Eliot[1]. S-a remarcat, cu justețe, că New Criticism, critica care a exercitat o influență deosebită în Marea Britanie și Statele Unite în perioada de la jumătatea secolului, prin accentul pus pe sublinierea violentă a jocului ironiei, tensiunii și punctelor culminante în cadrul unui text considerat a fi un artefact autonom, furnizează maniera ideală de lectură a părții principale a textelor moderniste care, din ce în ce mai mult, par să refuze cititorului plăcerea unei înțelegeri imediate și, într-adevăr, solicită acordarea unei atenții extrem de conștientizate substanței verbale sau poetice, dincolo și mai presus de semnificație.

Dar este la fel de adevărat faptul că, în special în Marea Britanie, critica literară academică a abandonat scrierile moderniste pe care

Scanned with OKEN Scanner

afirme că esența literaturii se află în materialitatea limbajului, a formelor din pagină și a sunetelor din aer. Într-adevăr, teoreticienii moderniști și teoreticienii literaturii moderne au subliniat numai acest aspect al scriiturii, deoarece liderul futurist Marinetti a creat poemele-sunet care nu erau nimic mai mult decât niște zgomote onomatopeice, în timp ce, în Rusia, artiști ca Khlebnikov au realizat, și ei, un simplu limbaj al sunetelor, alături de cărți în care însăși maniera de aranjare a cuvintelor în pagină era promovată în detrimentul conținutului semantic al cuvintelor în cauză. Dar acesta ar putea oferi cu greu o idee destul de satisfăcătoare despre esența literaturii. Într-adevăr, ironia constă în faptul că, reducând literatura la condițiile ei materiale cele mai importante, există riscul ca în realitate aceasta să fie transformată în ceva diferit de ea însăși – în muzică, în cazul lui Marinetti sau artă vizuală, în cazul lui Khlebnikov. În mod cert, literatura va fi obligată să se gândească la alte forme de definire clară.

Scriitorii anilor '20, aparținând grupului cunoscut sub numele de „Formaliștii Ruși", s-ar părea că au oferit o astfel de definiție, deoarece au considerat principiul literaturității unei anumite opere ca fiind inerent nu atât esenței sale materiale, cât formei sale – cu alte cuvinte, modurile specifice în care stilul și convenția sunt etalate de respectiva operă de artă. Literaturitatea, susțin ei, este conferită de calitatea extremă a operei literare de a medita asupra particularității formei ei și de a atrage atenția asupra acesteia. Operele moderne sau progresiste refuză să îngăduie cititorului iluzia că ceea ce el/ea citește se referă la lumea reală, deoarece literatura, fără milă, „de-familiarizează" această lume. Multe dintre expunerile teoretice contemporane asupra modernismului prelungesc și dezvoltă această poziție formalistă. Așa după cum remarca Andreas Huyssen, în bună parte, teoria literară poststructuralistă franceză, asociată cu perioada anilor '60 și '70 și concentrată, în special, în jurul publicației *Tel Quel*, acționează ca o justificare a concepției formaliste asupra modernismului și oferă ca exemplificări ale esteticii sale – jocul fără sfârșit al semnificantului – operele unor arhimoderniști ca Mallarmé și Joyce[5].

Aceasta nu este totuși unica sau nici măcar cea mai importantă definiție a modernismului literar. Alături de ea ar trebui plasate acele concepții care pun accentul, de exemplu, pe relativismul subiectivist al modernismului. Conform acestei concepții, moder-

Scanned with OKEN Scanner

nismul începe prin a se îndepărta de credința într-o lume a ideilor sau substanțelor care pot fi cunoscute obiectiv ca atare, deplasându-se spre înțelegerea unei lumi care poate fi cunoscută și experimentată cu adevărat numai prin intermediul conștiinței individuale; această viziune asupra modernismului își găsește o expresie privilegiată în „Conclusion" la studiul lui Pater, *The Renaissance*, în prefața lui Conrad la *The Nigger of the Narcissus*, în romanele și prefețele mai recente ale lui Henry James și în eseul „Modern Fiction" scris de Virginia Woolf, care menționează într-o manieră extrem de expresivă „învelișul semitransparent" al conștiinței și necesitatea de a descoperi un limbaj narativ apt să redea tensiunile fluctuante ale vieții subiective[6].

În mod ironic, acest subiectivism trebuie să se adapteze la o întreagă serie de declarații privind sfârșitul subiectivității individuale, de la celebra pledoarie a lui Eliot în favoarea impersonalității din „Tradition and the Individual Talent" până la Joyce care susține (prin intermediul personajului său Stephen Dedalus) o estetică a detașării autorului, în care creatorul unei opere literare se distanțează, asemeni divinității, de creația sa. De fapt, se poate distinge totuși un principiu care susține și unește cele două poziții contrare. Fie că opera de artă este concepută ca o frumusețe impersonală, rece și impasibilă, fie ca o textură profund îmbibată de subiectivitate, integralitatea esenței ei constituie principiul operei de artă moderniste. Atât obiectivitatea, cât și subiectivitatea conduc la o integralitate formală de acest gen, prima conferind operei literare autonomia impasibilă a „urnei bine lucrate" a lui Cleanth Brooks, cea de-a doua „liniștea complicat lucrată", așa cum spunea I. A. Richards, a unei rețele de subiectivitate. Ceea ce pare să implice acest principiu, la rândul său, este o estetică a artisticului dus la extrem. Actul creației literare, în modernism, nu mai poate fi înfățișat ca o supunere umilă a voinței în fața responsabilității de a reprezenta lumea sau de a respecta un corp de precepte estetice; încrâncenarea de a produce o operă, care să nu recunoască alte legi decât cele proprii și care să transforme contingența vulgară a relațiilor lumești într-o expresie estetică purificată, solicită din partea artistului, devenit acum mai degrabă creatorul divin decât truditorul umil, o maximă vigilență, cunoaștere și măiestrie.

După cum se putea anticipa, teoriile literaturii postmoderne postulează o regresie și o devansare în raport cu astfel de concepții

Scanned with OKEN Scanner

de formă autonomă. Una dintre manifestările timpurii, în acest sens, o constituie deplasarea literaturii engleze a anilor '50 și '60 spre realismul modest; tendința este ilustrată în operele lui Alan Sillitoe, Kingsley Amis și Philip Larkin, scriitori care resping ceea ce considerau a fi obscuritatea pretențioasă și elitistă a moștenirii moderniste și care stimulează reîntoarcerea la o operă încartiruită mai degrabă în experiență decât în formă. În teorie cel puțin, o astfel de literatură ar fi mai puțin exclusivistă și mai permeabilă față de „viață". Cu toate că uneori se face caz de faptul că astfel de scriitori sunt numiți postmoderni, expunerile privind postmodernismul literar, în cea mai mare parte, obișnuiesc să insiste mai degrabă în favoarea continuării unei anumite forme de abordare critică a modernismului decât în sprijinul simplei abandonări a acestuia.

Leslie Fiedler, într-un eseu din 1969 intitulat „Cross That Border – Close That Gap"[7], avansează o contestare mai fermă a ideii de integralitate a artefactului literar. Decalajul evocat în titlul eseului este cel dintre cultura înaltă și cultura de masă. Fiedler susține că scrierile actuale contestă și trebuie să conteste în continuare integralitatea generică a culturii elevate, acea integralitate garantată până acum de distanțarea ei de western, romane sentimentale sau polițiste. În timp ce romanele moderniste fie s-au descotorosit de orice fel de poluare produsă de astfel de scrieri, fie le-au negat prin adoptarea stilului parodic – un exemplu îl constituie romanele lui Conrad prin acea reluare parțială a personajelor și întâmplărilor din romanul de aventuri sau parodierea de către Joyce a romanțiozității fetelor în episodul „Nausicaa" din *Ulysses* –, Fiedler descoperă că romanele lui Kurt Vonnegut și John Barth, prin adoptarea elementelor de western și science fiction, semnalează o nouă găzduire în paginile lor a ceea ce este accesibil maselor. Eseul influent al lui Fiedler se constituie într-o definiție timpurie a postmodernismului înțeles ca o mișcare de fuziune, ca o complicare deliberată a noțiunii de integralitate generică[8].

O astfel de viziune tinde să perceapă postmodernismul literar ca pe o breșă sau un progres; foarte mulți teoreticieni consideră însă transformarea sau progresul postmodern drept o intensificare selectivă a anumitor tendințe specifice modernismului însuși. Astfel de abordări tind să perceapă respingerea integralității sau esenței formale ca intrinsecă modernismului, iar apariția postmodernismului numai ca pe o altă fază în cursul acestui proces. Probabil că, în

Scanned with OKEN Scanner

studiile literare, Ihab Hassan este cel mai important exponent al acestui punct de vedere.

Dezintegrare și ironie

Lucrarea lui Hassan *The Dismemberment of Orpheus: Towards a Postmodern Literature* a fost publicată pentru prima oară în 1971 și se concentrează asupra poveștii destinului poetului-muzician Orfeu, care a fost sfâșiat în bucăți de mainade, geloase datorită preferinței acestuia pentru bărbații tineri. Capul lui Orfeu, aruncat împreună cu lira poetului în râul Hebrus, a continuat să cânte și după uciderea sa. Pentru Hassan, această poveste furnizează o modalitate de înțelegere a ceea ce el consideră a fi dezarticularea deliberată a tradițiilor literaturii de către generațiile de scriitori de după 1914. Cea mai semnificativă literatură a acestui secol, afirmă Hassan, a fost „literatura tăcerii" care consimte la dezmembrarea ei, dar totuși continuă cumva să cânte „la o liră fără coarde"[9].

Pentru Hassan, conotația „tăcerii" depășește cu mult simpla absență a rostirii. El consideră că literatura modernistă legiferează o tăcere „complexă" care cuprinde o serie largă de semnificații, de la refuz până la subminare; astfel încât principiul tăcerii urmează să se regăsească, deopotrivă, în înstrăinarea de rațiune, societate, natură și istorie, în repudierea și subminarea limbajului, convenției și altor forme artistice, în explorarea extazului, transei și altor stări psihice extreme, în întoarcerea conștiinței spre înlăuntrul ei și în conștientizarea intensă a apocalipsului iminent (*TPL*, 13-14). Hassan crede că începuturile „dorinței" moderniste „de a dezmembra" se regăsesc în operele marchizului de Sade unde „dialectica transgresiunii se îndreaptă spre infinit", deoarece „spiritul autentic al sinelui lui Sade se identifică cu negarea priapică și continuă" (*TPL*, 46-7). Această tradiție a negării debordează zgomotos în opera lui Alfred Jarry, precum și în creațiile dadaiștilor și suprarealiștilor. Hassan vrea să insiste însă în permanență asupra naturii duale a Orfeului modern care nu numai că tolerează dezintegrarea și dezmembrarea, ci, împotriva tuturor vicisitudinilor, continuă să și cânte pentru a afirma „o nouă forță creatoare, rămasă intactă în procesul de distrugere".

Scanned with OKEN Scanner

Pentru Hassan, eroismul dezintegrării reprezintă o constantă atât în modernism, cât și în postmodernism. Când ajunge la opera lui Beckett, care se consideră, în general, că inaugurează era scriiturii postmoderne, el preamărește „absurditatea eroică" a lui Beckett în termeni, în mod ciudat, similari cu cei folosiți anterior pentru marchizul de Sade. Eroismul lui Beckett este eroismul unui inițiator moral, al masculului căutător, solitar, care se investighează pe sine. În privința exilului lui Beckett departe de țara și limba sa, Hassan ține să sublinieze că „toți exilații, ne reamintește Henry Miller în cartea sa despre Rimbaud, se izolează de lume, de trupul zămislitor" (*TPL*, 213). Henry Miller este o autoritate care agreează echivocul, dar, în mod bizar, potrivită în acest caz, deoarece ceea ce Hassan vrea să susțină este masculinitatea eroică a negării moderniste/postmoderniste opusă „feminității" care, într-o manieră insuportabilă, acceptă materia, lumea, istoria și tradiția. Este o istorie care îi strânge laolaltă pe marchizul de Sade alături de Beckett, pe Hemingway lângă Kafka, într-o sexualizare nemiloasă a esteticii care, paradoxal, este obsedată de necesitatea purificării literaturii.

Meandrele urmate de dezintegrare și re-crearea grandioasă sunt în egală măsură caracteristice scriitorilor moderni și postmoderni. Se pretinde, în mod curent, că excesele de dezintegrare din opera lui Beckett formează garanția limbajului autentic – „suferința este cea care împinge tăcerea spre vorbire și vorbirea înapoi în tăcere" (*TPL*, 237) – iar Hassan identifică în opera unor scriitori americani contemporani ca John Barth și William Burroughs „cele două accente al tăcerii", unul negativ, „autodistructiv, demonic, nihilist", celălalt pozitiv, „autotranscendent, sacru, absolut" (*TPL*, 248). Dar cea mai reprezentativă figură – probabil datorită faptului că leagă modernismul de postmodernism – nu este un scriitor, ci Marcel Duchamp, artistul dadaist de la începutul secolului; contestarea violentă a convențiilor în artă l-a determinat, fără nici o exagerare, ca timp de douăzeci de ani să păstreze tăcerea și să renunțe într-adevăr la artă, pentru ca, în anii '60, să se reîntoarcă în centrul atenției și să reînceapă să influențeze sfera artistică. Paradoxurile negativității și pozitivității din opera sa sunt considerate de Hassan ca exemplificări ale postmodernismului: „O inteligență suverană a anti-artei, el și-a dedicat existența avangardei artistice. Sceptic în mod categoric, cartezian fără metodă, el emană o ironie solemnă în

Scanned with OKEN Scanner

fața creației și este întotdeauna de acord cu simpatizanții săi" (*TPL*, 256).

Așadar, una dintre cele mai evidente probleme cu care se confruntă oricine ar încerca să extragă din opera lui Hassan o definiție a ceea ce ar putea fi postmodernismul constă în neabdicarea sa de la convingerea că „spiritul postmodern stă ghemuit înăuntrul marelui corp al modernismului" (*TPL*, 139). Aceasta presupune o imaginare a postmodernismului, în parte, asemeni unui virus dionisiac din interiorul modernismului, care îl ademenește spre limitele nebuniei și autodizolvării, și, în parte, ca tăinuitul principiu intern al modernismului.

The Dismemberment of Orpheus conține însă o „Postfață", adăugată pentru ediția din 1982, în care viziunea lui Hassan se îndreaptă într-o cu totul altă direcție. Deși Hassan susține în continuare că nu există o ruptură totală între modernism și postmodernism dat fiind că „istoria este un palimpsest, iar cultura este permeabilă la timpul trecut, timpul prezent și timpul viitor" (*TPL*, 264), el este, acum, mult mai convins de definirea termenilor în care postmodernismul poate fi interpretat mai degrabă ca un contrariu al modernismului, decât ca o reformulare a acestuia. El furnizează o listă reprezentativă a unor astfel de forme de opoziție și anume:

Modernism	Postmodernism
Romantism/Simbolism	Patafizică /Dadaism*
Formă (conjunctivă/închisă)	Antiformă (disjunctivă/deschisă)
Scop	Joc
Model	Accident
Ierarhie	Anarhie
Perfecțiune/Logos	Epuizare/Tăcere
Obiectul artei/Opera perfectă	Proces/Interpretare/ Întâmplare
Distanțare	Participare
Creație/Totalizare	De-creație/De-construcție
Sinteză	Antiteză

* „Știință a soluțiilor imaginare", inventată de dramaturgul francez Alfred Jarry (N. tr.).

Scanned with OKEN Scanner

Prezență	Absență
Concentrare	Dispersare
Gen/Graniță	Text/Intertext
Paradigmă	Sintagmă
Hipotaxă*	Parataxă**
Metaforă	Metonimie
Selecție	Combinație
Rădăcină/Profunzime	Rizom/Suprafață
Interpretare/ Lectură	Contra Interpretării/ Lectură greșită
Semnificat	Semnificant
Lizibil (în termenii lecturii)	*Scriptibil* (în termenii scriiturii)
Narațiune/ Grand Histoire	Antinarațiune/ Petit Histoire
Cod principal	Idiolect
Simptom	Dorință
Genital/Falic	Polimorf/Androgin
Paranoia	Schizofrenie
Origine/Cauză	Diferență-Differance***/ Efect
Metafizică	Ironie
Determinare	Indeterminare
Transcendență	Imanență

(*TPL*, 267-8)

Deși unele dintre perechile antinomice din această listă (semantică și retorică, de exemplu, sau metaforă și metonimie) aparțin domeniului literar-stilistic, mulți dintre termeni provin din alte domenii, din lingvistică, filozofie, psihanaliză și teologie. În ciuda încercărilor lui Hassan de a se feri de o aplicare prea rigidă a modelului său teoretic, nu există nici o îndoială că acesta constituie o realizare redutabilă și seducătoare. Ceea ce impresionează cel mai mult este ierarhia de evaluare implicită a acestei listări. Imperceptibil, dar fără posibilitate de confuzie, emblema discreditării plutește

* Termen creat de Greimas pentru relațiile de subordonare a elementelor între ele și față de un element principal (N. tr.).

** Termen creat prin analogie cu terminologia lui Greimas (N. tr.).

*** Scris de Derrida cu „a" în loc de „e", termenul desemnează o calitate proprie ființei vii de a provoca o amânare (N. tr.).

Scanned with OKEN Scanner

deasupra coloanei din stânga în timp ce coloana din dreapta sună ca o litanie în care se înșiruie toate lucrurile evident dezirabile (combinarea unor noțiuni fascinante ca „joc", „participare" și „proces" cu altele, mai puțin evident dorite, ca „epuizare" și „schizofrenie" nu scade cu nimic din farmecul modelului). Efectul asocierii modernismului cu astfel de principii jalnic de autoritare ca „formă", „ierarhie", „totalizare" și „sinteză" echivalează, în realitate, cu negarea voinței de distrugere proprie modernismului, despre care Hassan a avut atât de multe lucruri de spus. Modernismul devine acum numele dat trecutului obtuz și logocentric, așa cum apare el ca expresie a unei voințe totalitariste de putere absolută.

Interesant, unul dintre termenii pe care ne-am fi așteptat să-l regăsim la Hassan în funesta coloană a dezonoarei este „relația binară", fixarea asupra contrastelor stricte și omogene. Hassan trebuie să se bazeze aici pe logica binară pentru a susține exact acele lucruri care aparent i se opun, ideile de dispersie, deplasare și diferență; el prezintă diferența *ca opusă* originii, ironia *ca opusă* metafizicii etc., proiectând conștiința faptului că aceste liste paralele de simptome culturale ar putea fi prelungite la infinit fără a constitui, vreodată, o amenințare pentru opoziția modernism/postmodernism care le susține și generează.

Faptul ar putea fi considerat drept o simplă excentricitate ironică a argumentației lui Hassan, un simptom al „voinței și contravoinței de putere" pe care îl recunoaște ca dominant în dezbaterile academice despre postmodernism (*TPL*, 262). Pentru argumentația cărții sale luate în ansamblu, consecințele acestei concepții noi și răspândite a postmodernismului în privința conceptului de literatură în sine sunt totuși mult mai periculoase. Hassan recunoaște că era postmodernă este marcată de o descompunere radicală a tuturor principiilor fundamentale de literatură, de punerea foarte serioasă sub semnul întrebării a ideilor critice privind paternitatea operei, publicul, procesul lecturii și critica în sine. Dar această temere se pare că atinge doar în treacăt opera lui Hassan. De la începutul și până la sfârșitul eseului *The Dismemberment of Orpheus*, Hassan apără cu vehemență ideea de literatură exact în acei termeni atât de discreditați în lista sa de opoziții, respectiv în termeni care țin de autenticitate, profunzime, sinteză și transcendență.

Scanned with OKEN Scanner

În primul rând, Hassan caută să diferențieze domeniul esteticului de celelalte domenii. Pentru el, retragerea artei și literaturii moderne din specificul vieții moderne reprezintă un act de pură negație transcendentă – și, probabil, similar actului de reprimare evocat de Freud, un act de dublă negație, care șterge din memorie însăși realitatea negării, oferindu-i astfel o fantomatică pozitivitate de autosusținere. Începuturile pot fi descoperite în comentariile lui Hassan despre marchizul de Sade: „Operele sale sunt aproape în întregime independente față de timp, spațiu și individ, iar scopul lor autist este unic. Fără a-și înțelege în totalitate rolul jucat în gândirea occidentală, Sade ar putea fi astfel primul care a eliberat imaginația extrăgând-o din istorie, care a inversat voința artei și a opus limbajului limbajul însuși" (*TPL*, 45).

Singurul loc în care negațiile evocate în *The Dismemberment of Orpheus* maschează într-adevăr sau reacționează în vreun mod special împotriva condițiilor sociale, economice sau politice îl constituie o aluzie în trecere la opiniile lui Lucien Goldmann privind noul roman francez. Goldmann susține că noul roman produs de Alain Robbe-Grillet și de alții constituie reprezentarea unei reacții față de transformarea extremă a vieții în marfă în condițiile capitalismului de la sfârșitul secolului al XX-lea, transformare prin care sensul și semnificația trec, în mod decisiv, de la ființe la obiecte. Hassan vede însă acest fenomen în întregime prin prisma condițiilor limitate sugerate chiar de romanele în cauză. În loc să încerce să restabilească contextul negației, el preamărește pur și simplu negativitatea absolută a ficțiunii pe care o denumește „aliteratură", permițând alienării să facă un salt în transcendență: „Astfel de ficțiuni nu se pot referi decât la timpul interior al conștiinței, nu la cel istoric sau astral; ele se referă la prezentul fenomenologic în care realitatea discontinuă se sustrage oricărui cuvânt în momentul în care acesta este citit sau rostit" (*TPL*, 161). În alt loc, Hassan aduce laude, în aceiași termeni, personajelor lui Beckett pe care le numește „vocile absolute ale subiectivității" (*TPL*, 233) și, mergând mai departe, descoperă valoarea supremă a acestui gen de literatură în propriile ei autolegitimări impuse: „În partea cea mai valoroasă a operei lui Beckett există suficiența adevărului; și, în egală măsură, și suficiența poeziei. Fără credință în artă sau conștiința umană, fără ajutorul unei ideologii sau dogme,

Scanned with OKEN Scanner

Beckett reușește totuși să-și regleze «sunetele fundamentale» în maniera în care poezia se autoreglează din interior" (*TPL*, 246).

Într-un anumit sens, discrepanța dintre această credință în unitatea artei care se autocreează și sensul relațiilor constitutive ale artei și contextelor acesteia reprezintă discrepanța dintre modern și postmodern, deși, în opera lui Hassan, discrepanța nu este negociată satisfăcător. Perceperea crescândă a relațiilor determinate dintre artistic și non-artistic dezminte speranța nefondată și febrilă formulată în ultimele cuvinte din ediția originală a eseului *The Dismemberment of Orpheus;* Hassan speră ca, după tot paroxismul automutilant modern și postmodern, „arta s-ar putea îndrepta către o imaginație recuperată, corespunzătoare misterului nemărginit al conștiinței umane" (*TPL*, 258). Cu toate că opera lui Hassan, care a fost scrisă după această carte, a adoptat atitudini mult mai flexibile față de incertitudinile definirii antrenate de literatura postmodernă și teoriile asupra ei, scrierile sale au rămas fidele viziunii unei separări transcendente a artei.

Un alt exemplu mai suplu de înțelegere a trecerii de la modernism la postmodernism în literatură îl oferă Alan Wilde în lucrarea sa apărută în anul 1981, *Horizons of Assent: Modernism, Postmodernism and the Ironic Imagination*[10]. Wilde este preocupat, la fel ca și Hassan, de reacția literară față de perceperea dezordinii. Dar, în timp ce Hassan descoperă spiritul modernismului la experții cei mai condamnabili ai esteticii tăcerii și dezintegrării, Wilde se concentrează asupra modernismului „cult", cu exponenții săi într-un mod aristocratic mai puțin revoluționari, Eliot, Woolf și Foster. Pentru Wilde, dezordinea este conținută în principiul ironiei, acea formulă universală a noii critici, un termen care, cuprinzând simultan tehnica și înclinațiile spiritului, permite articularea laolaltă a unor atitudini opuse și a unor forme literare contradictorii.

Wilde identifică două forme de ironie caracteristice modernismului și postmodernismului, respectiv ironia de tip „disjunctiv" și cea „în suspensie". Ironia disjunctivă este reacția la o lume percepută ca fiind alcătuită din fragmente și reprezintă dorința de a fi fidel incoerenței și, în același timp, de a o transcende. Caracteristică operelor lui Woolf și Joyce care îi furnizează exemplificări lui Wilde, incoerența fundamentală nu este „rezolvată" sau „unificată" în maniera imaginată de I. A. Richards sau Cleanth

Scanned with OKEN Scanner

Brooks, ci controlată prin proiectarea ei sub forma conflictelor binare (trup și spirit, individ și societate). Paradoxul și disjuncția nu sunt astfel compensate, ci delimitate în cadrul unei forme estetice recognoscibile. Romanul lui Joyce *A Portrait of the Artist as a Young Man* constituie un exemplu al acestei concepții estetizante. Textul nu ne oferă nici o modalitate finală de lectură, oscilând, așa cum face, între aprobarea și dezaprobarea ironică a personajului principal Stephen Dedalus. Dar, pentru Wilde, romanul își extrage forma și integralitatea chiar din proiectarea formală a alternativelor: „localizarea exactă a ironiei nu este oare în conștiința estetică și estetizantă care, exceptând faptul că plutește pe deasupra în sublimul formei, este incapabilă să rezolve sau să ia o decizie privind problema dificilă pe care o ridică?" (*HA*, 40).

În fond, această soluție (în realitate deloc o soluție, ci mai curând o circumscriere nevrotică a problemei) marchează o criză iminentă. Dezordinea fixată în acest mod în rictusul esteticii nu face decât să conducă la acumularea tensiunilor interioare care urmează să iasă la suprafață o dată cu postmodernismul. În postmodernism, susține Wilde, ironia disjunctivă a modernismului se retrage în fața ironiei în suspensie. Ironia în suspensie marchează un declin al necesității ordinii și o scădere, în consecință, a capacității de organizare, paralel cu o intensificare a conștientizării incoerenței până în punctul în care, se pare, nu mai poate fi justificată și înfrânată nici de modelele ordonatoare ale esteticii. Ironia postmodernă „în suspensie" este, din această cauză, marca unei arte care a depășit furiile moderniste și care combină cunoașterea rigidă a celei mai rele incoerențe și alienări, cu o toleranță blândă, bine armonizată cu acestea; așa cum spune Wilde, „indecizia privind semnificația lucrurilor sau relațiile dintre ele este egalată de dorința de a trăi în această incertitudine, de a tolera și, în unele cazuri, de a întâmpina cu bucurie o lume percepută ca aleatoare și multiplă, iar uneori chiar ca absurdă" (*HA*, 45). În postmodernism „o lume care necesita corecturi este înlocuită de o lume mai presus de orice fel de reparație" (*HA*, 131).

Wilde se opune ideii transcendente de literatură predominante în viziunea lui Hassan. În primul rând, el descoperă în literatura postmodernă o neîncredere în ideea de profunzime, ideea că răspândirea inconsecventă a fenomenelor ascunde principiile

Scanned with OKEN Scanner

secrete și universale ale adevărului. Nevoia de profunzime implică necesitatea aflării originilor, fie printr-o formă de reîntoarcere la primitiv, fie prin aspirația spre momente de maximă intensitate – manifestarea divină la Joyce sau momentele vizionare la Woolf. Metafizica profunzimii este asociată în modernism, susține Wilde, cu o estetică a detașării; ideea că posibilitatea de a înțelege principiile fundamentale ale lucrurilor este condiționată de distanțarea de acestea și de retragerea într-o atitudine receptivă. Nici una dintre aceste atitudini nu este posibilă sau de dorit după consumarea modernismului. În locul metafizicii esenței ascunse, postmodernismul susține „că adevărul este inerent evidenței" (*HA*, 108). Neexistând nimic în afara aparenței, se poate afirma, în egală măsură, că nu există nici o poziție imparțială imaginabilă din care am putea spera să supraveghem tărâmul aparențelor. În postmodernism, individul este iremediabil situat *în* lumea care este organizată, dacă într-adevăr se poate vorbi despre o organizare, în structuri spațiale și temporale care funcționează fără a avea ca reper cauze secrete sau finale.

Această implicare în realitate constituie suportul opoziției lui Wilde față de pretențiile de transcendență ale artei și motivul pentru care condamnă fără apel atât scriitori ca Ronald Sukenick, Raymond Federman, cât și școala americană de „suprafictiune" care, declarând că romanul „își inventează propria realitate", repun în circulație retorica libertății artistice supreme și necondiționate a creatorului[11]. Ficțiunea postmodernă admirată de Wilde (opera lui Donald Barthelme, Max Apple și Stanley Elkin) nu și-a propus să abstractizeze lumea prin structuri de control imaginativ sau să absenteze din realitate; cu simplitate, ea s-a angajat în cunoașterea lumii, depășind sau modificând dezordinea aparențelor printr-o generoasă cufundare în ele. Aceasta este poetica consimțirii, scrie Wilde, o viziune care „încearcă să activeze conștiința în ansamblu, făcând din relația ei cu lumea ceva dinamic, cinetic și reciproc" (*HA*, 154).

Fără îndoială că există ceva atractiv în această reacomodare amicală dintre text și realitate, care implică totuși și un mod propriu de detașare. Pentru Wilde, realitatea este un loc comod, primitor, care, în condițiile unei atitudini pozitive corecte față de ea, se modelează într-un gen de armonizare cu individul, urmărindu-i

Scanned with OKEN Scanner

contururile ca o plapumă confortabilă. Aceasta presupune că, respingând detașarea modernistă, precum și unele forme ale ficțiunii postmoderne, Wilde subevaluează formele determinate de negare care creează alienarea istorică reală. Alienarea artei moderniste și tentativele ei anxioase de a negocia incoerența nu sunt numai rezultatul unei lipse de voință sau al unui orgoliu (*hauteur*) elitist, ci reprezintă manifestările unor conflicte reale privind semnificația. Condiția unei astfel de alienări nu constă în depășirea ei prin simpla ridicare din umeri sau depunerea armelor. Din această cauză, poziția lui Wilde este opusă celei adoptate de Hassan. În timp ce Hassan caută să protejeze literatura de conflict și contaminare printr-o distanțare estetică față de realitate, postmodernismul lui Wilde evită conflictul prin simpla cufundare a literaturii în alteritatea non-estetică a realității.

Dincolo de spațialism

Una dintre cele mai remarcabile preocupări ale esteticii moderne și postmoderne în domeniul literaturii o constituie problema timpului. În mod evident, obsesia timpului, în toate sensurile, se regăsește de la un capăt la celălalt al modernismului, începând cu acea uriașă arheologie imaginativă a timpului trecut întâlnită la Proust în *À la recherche du temps perdu* și până la fragmentarea timpului real în timpul mitic la Eliot în *The Waste Land*, la amestecul timpului prezent cu cel al istoriei la Joyce în *Ulysses* și la Pound în *Cantos*, la viziunile timpului ciclic sau universal din *Finnegans Wake* la Joyce și la Yeats în *A Vision*. Deși lucrurile sunt la fel de complexe și variate în acest caz comparativ cu orice alt compartiment din modernismul literar, concepțiile contemporane tind să considere că provocarea modernistă lansată timpului real burghez poate fi redusă la un singur principiu – aplatizarea timpului în spațiu. A conduce timpul narațiunii împreună cu timpul prezent sau a percepe istoria și existența umană ca pe o serie nesfârșită de cicluri echivalează cu o tentativă de anulare a efemerului prin fixarea lui într-un tipar. Chiar și acei scriitori (și au fost numeroși) care au urmat sfatul lui Henri Bergson, care susținea că timpul trebuie să fie redat ca un proces absolut și fluid, mai degrabă decât

Scanned with OKEN Scanner

ca o temporalitate înghețată artificial în clipe, s-au pomenit condamnați să spațializeze sau să suspende timpul în încercarea de a îi rămâne loiali. „Momentele vizionare" ale Virginiei Woolf și „manifestările divine" ale lui Eliot constituie amândouă momente ale diluării timpului într-o semnificație spațială, prin suspendare timpul renunțând la propria semnificație[12]. Evident, o astfel de viziune a timpului spațializat funcționează ușor alături de revendicarea modernistă privind autonomia estetică, deoarece dacă scurgerea timpului este cea care amenință orice realizare a stasis-ului, orice moment de semnificație captat din flux, atunci negarea timpului este cea care pare să garanteze permanența inebranlabilă și inalterabilă a operei de artă.

Una dintre criticile cele mai influente și consistente exprimate clar în privința normei spațialiste a modernismului se regăsește în opera lui W. V. Spanos și în revista *Boundary* 2, editată de acesta începând din 1972. Spanos prezintă ca dovezi ale gândirii spațializante exemple cum ar fi cultul modernist pentru momentul atemporal al existenței sau pentru manifestările divine, concentrarea timpului în clipa esențială sculptată a Imagismului și ceea ce el consideră drept înfrângerea motivului timpului în opere ca *À la recherche du temps perdu* a lui Proust și *Ulysses* a lui Joyce care, deși amândouă par să îngăduie să fie saturate de imperativele timpului personal și istoric, fac acest lucru pentru atingerea scopului final de contracarare și supunere a timpului, pentru, așa cum spune Joyce, „a se trezi din coșmarul istoriei". Spațializarea literară a timpului prin intermediul clipei captate sau al cercului aplatizat al recurenței este completată de metodele noii critici care, în mod similar, împiedică existența cu final deschis a unui text și a lecturilor sale în timp, considerând textul în cauză drept o imagine-reprezentare sau o „urnă bine lucrată" care, într-o unitate atemporală, amestecă și strânge laolaltă tensiunile și contrariile. Paralel cu aceasta, se manifestă o încredere în autoritatea criticii care se situează în afara tuturor impreciziilor și subiectivităților procesului de lectură în momentul comprehensiunii ideale, totale, așa cum se proiectează ea prin prisma neutră a metafizicii. (Spanos explică etimologic ultimul termen, afirmând că metafizica urmărește să vadă lucrurile așa cum sunt privite din exterior – *meta-ta-physica*, de deasupra sau mai presus de aspectul fizic.)[13]

Literatura postmodernă se desprinde de această viziune sublinind fluxul contingent al temporalității în detrimentul stasis-ului

Scanned with OKEN Scanner

atemporal al metafizicii. Spanos susține că în opera unor poeți americani contemporani ca Robert Creeley și Charles Olson, procesul citirii și compoziției este scos în evidență în contrast cu contemplarea tăcută a semnificației[14]. O metaforă sugestivă pentru acest gen de poezie este *periplu*, un termen folosit de Ezra Pound pentru a descrie tehnica sa din *Cantos*. Un periplu este o hartă care proiectează etapele unei călătorii în succesiunea acestora pentru călător, în contrast cu o hartă care oferă simultan o imagine din exterior și de deasupra a fiecărui punct de pe teren. Mai curând decât o imagine spațială, o astfel de hartă formează o narațiune temporală.

Critica lui Spanos privind bazele metafizice ale esteticii moderniste își are originea în opera lui Martin Heidegger care s-a dedicat cu generozitate înțelegerii problemelor „ființei" și „identității" nu ca principii fundamentale și anistorice, ci ca principii ancorate în specificitatea circumstanțelor istorice – „ființa-în-lume", mai degrabă decât Ființa abstractă. Această perspectivă heideggeriană susține mișcarea dinamică în detrimentul prezenței statice a ideilor sau a existenței absolute și, corespunzător, neagă posibilitatea existenței unui act de interpretare dezinteresat și obiectiv, insistând asupra faptului că toate actele de acest gen trebuie să fie făcute dintr-o anumită perspectivă și, prin urmare, sunt „interesate" sau implicate în materialul interpretat. Scopul lui Heidegger, pe care Spanos îl împărtășește, este „distrugerea" formelor tradiționale de dezinteres hermeneutic înghețat și realizarea unei deschideri a textelor și a cititorilor acestora spre jocul opiniilor și subiectivităților prin timp. Pentru Spanos, acesta este scopul reflexivității formale a scriiturii postmoderne – dacă modernismul viza susținerea și afirmarea integralității mediului artistic, izolându-l de temporalitate, postmodernismul urmărește extragerea cititorului/ cititoarei din poziția de comandă atemporală a spațiului:

> Literatura postmodernă nu numai că studiază motivul timpului în prăbușirea metafizicii de după „moartea lui Dumnezeu" (sau în orice caz moartea lui Dumnezeu ca Omega), dar și transformă „mediul" în sine în „mesaj", în sensul că funcția sa este de a realiza o „distrugere" heideggeriană a cadrului de referință metafizic tradițional, adică realizarea reducerii fenomenologice a perspectivei spațiale prin violență formală, lăsând astfel cititorul, asemeni lui Kierkegaard, *inter esse* – o ființă-în-lume, neapărată și neadaptată, o Dasein* în locurile de origine în care timpul este ontologic anterior ființării[15].

Scanned with OKEN Scanner

În paralel, Spanos susține necesitatea unei critici literare postmoderne care să abordeze caracterul temporar deschis al unui text în scopul de a stăvili apetitul de autoritate interpretativă al unei critici care analizează în permanență textul prin prisma semnificației sale, fundamentale sau singulare, atemporale. Pentru o critică postmodernă, „ceea ce a fost conceput ca un artefact în scopul de a fi citit pe o pagină tipărită, ca o imagine care să fie privită de la distanță, ca un Lucru care să fie controlat, devine «vorbire orală» care, în timp, urmează să fie auzită pe loc"[16]. Din acest motiv, Spanos este interesat, în special, de explorarea unei poezii improvizate sau orale realizate de poeți ca David Antin, de exemplu. Spre deosebire de Derrida, care consideră privilegierea ideii de sonoritate drept o aspirație metafizică spre semnificația absolută, Spanos este fascinat de studierea „vorbirii reale, accidentale, a oamenilor ancorați în timp și istorie"[17].

Și alți teoreticieni ai poeziei postmoderne l-au urmat pe Spanos care pune accentul pe o poezie a particularului și contingentului în detrimentul unei poezii a abstractului și eternului. Charles Altieri descoperă o metaforă pentru această opțiune în titlul volumului lui David Antin, editat în 1984, *Tuning*. La fel ca și opera sa anterioară, *Talking*, apărută în 1972, și *Talking at the Boundaries*, editată în 1976, volumul este o culegere de reflecții anecdotice improvizate de Antin în diferite locuri și contexte (într-adevăr, Antin subliniază că volumele sale nu sunt constituite de poeziile în sine, ci numai de transcrierea acestora). În unele dintre creațiile sale, de exemplu în poezia „Talking at Pomona" din volumul *Talking*, Antin își propune chiar să reflecteze la posibilitatea existenței unei arte esențial mai receptive la experiența de a-fi-în-lume decât abstracțiunea modernismului. Într-adevăr, în așa-numitele sale „talk-poems", Antin poate fi descoperit tratând acest subiect, încercând, așa cum spune Altieri, „să construiască un spațiu mai puțin exaltat de propriile diferențe față de realitate și mai receptiv față de posibilitatea de a testa permanent constructul prin implicațiile sale asupra practicilor noastre atunci când nu suntem seduși de prezența unui obiect de artă"[18]. În momentul în care poezia vorbită de acest gen reflectează la propria practică, efectul antrenat nu este confirmarea autorității

---

* (În limba germană în text) Termen utilizat de Heidegger în investigarea existenței umane semnificând „ființă în deschis" (N. tr.).

Scanned with OKEN Scanner

semnificativ conferite poetului, ci atragerea autorului și a auditoriului într-o secretă înțelegere interactivă:

> În această situație, pentru a face cu adevărat ceva împreună, trebuie să descoperim cum păşeşte celălalt, trebuie să aflăm cum păşim noi... trebuie să ne sincronizăm paşii unul cu celălalt astfel încât să ajungem să avem mai mult sau mai puțin același pas... acest gen de înțelegere este ceea ce aș dori să numesc „armonizare".[19]

Pentru Marjorie Perloff, această destindere a tensiunii din poezia postmodernă se distinge ca o mișcare care depășește dominația liricului din modernism, acea formă poetică „în care vorbitorul izolat (indiferent dacă este sau nu poetul însuși), situat într-un peisaj anume, meditează, cugetă la un aspect al relației lui sau ei cu lumea exterioară, ajungând în final la un fel de revelație divină, un moment de intuiție cu care poezia se încheie"[20]. Această ieșire din „impasul" liricului implică un nou gen de tolerare a narativului. Cu toate că elementul narativ există în poezia modernistă a lui Yeats, Eliot și Stevens, adeseori, el apare într-o formă închisă și egocentrică, care se rotește în jurul unor imagini disparate sau a unui grup limitat de imagini slujind interesele „exprimării unui moment de intuiție absolută, de emoție cristalizată în tipare atemporale"[21]. Poezia postmodernă se reîntoarce la o narațiune de o natură mai puțin exaltată și egocentrică, deschisă spre ceea ce este vag, contingent, neformat și incomplet în limbaj și experiență. În mod corespunzător, o astfel de poezie îmbrățișează formele de limbaj neoficiale și nepoetice, de genul scrisorilor, ziarelor, conversației, anecdotelor și buletinelor de știri. După opinia lui Perloff, părintele fondator al acestei poezii este Ezra Pound, iar volumele sale intitulate *Cantos* confirmă apariția unei poezii postmoderne cu deschidere istorică chiar în interiorul modernismului; *The Cantos* estompează diferențele dintre limbajul poetic și cel de fiecare zi, dizolvă principiul central al eului autorului romantic și, prin multiplicarea și intercalarea diferitelor secvențe temporale istorice, rămân imperfecte, efemere și permeabile în fața procesului istoric. Moștenirea lăsată de Pound include opere ca *A*, poemul de 800 de pagini al lui Louis Zukovsky, scris între 1928 și 1974, unde forma colajului liber-încorporabil legiferează „experiența ca permanent perfectibilă, ca, într-adevăr, întotdeauna, numai potențială – îndreptându-se către ceva care nu se

Scanned with OKEN Scanner

prea întâmplă niciodată", poeziile de improvizație sau spectacol ale lui John Cage și David Antin și creația grupului L=A=N=G=U=A=G=E, reprezentată de poeți ca Ron Silliman și Charles Bernstein, care folosesc calamburul, jocul de cuvinte, pentru a reafirma materialitatea istorică a cuvintelor într-o cultură care ignoră sau șterge consecvent această materialitate[22].

Poezia postmodernă a fost caracterizată și de alți teoreticieni în termeni similari. Pentru Jerome Mazzaro, una dintre cele mai importante trăsături distinctive ale postmodernismului (pe care o consideră ilustrată nu atât de Charles Olson, Robert Creeley, John Cage și David Antin, cât de generația mai veche a poeților americani care-i include pe Auden, Randall Jarrell, Theodore Roethke, John Berryman și Elizabeth Bishop) o constituie renașterea atitudinii binevoitoare față de poezia de largă respirație, precum și neîncrederea simultană în cultul impersonalității. Mazzaro decelează în postmodernism o acceptare a naturii decăzute, contingente, a limbajului care contrastează puternic cu dorința poetului modernist de a reface sau purifica limbajul sub forma liricului. Consecința o constituie o mai mare răspândire și variabilitate a formelor poetice:

> Formularea diferențelor esențiale dintre „modernism" și „postmodernism" devine: înțelegând limbajul ca o prăbușire din unitate, modernismul caută să restabilească starea inițială, propunând, frecvent, tăcerea sau distrugerea limbajului; postmodernismul acceptă schisma și utilizează limbajul și autodefinirea, împrumutând mult din gândirea interpretată a lui Descartes – ca bază a identității. Modernismul tinde, în consecință, să fie mult mai mistic, în sensul tradițional al cuvântului, în timp ce postmodernismul, în ciuda misticismului său aparent, este irevocabil laic și social[23].

Dacă teoreticienii poeziei postmoderne au fost din ce în ce mai mult înclinați să abordeze genurile literare non-poetice, atunci, această tendință s-ar putea să facă parte dintr-o distanțare mai generală față de poziția dominantă a poeziei și de definirea modernistă a poeticului. Putem afirma că, în perioada modernistă, valorile cu care a fost creditată poezia, unitatea, autonomia formei, concentrarea și integralitatea au primat și au fost, de fapt, transpuse în roman; în mod corespunzător, experimentele unor scriitori ca James, Joyce și Woolf au fost interpretate ca o organizare a finalului deschis,

Scanned with OKEN Scanner

dezordonat, al ficțiunii în structuri „poetice" de pachete compacte, prin intermediul tiparelor fixe, recurenței simbolice etc. De aceea, impulsul modernist de a submina sau transforma convențiile narative poate fi considerat, așa cum sugerează Matei Călinescu, nu o tentativă de eliberare a narativului în sine, ci, mai degrabă, o încercare de a valoriza energiile sale periculoase sau confuzionante; această viziune se bazează pe convingerea că „standardele compoziției literare trebuie să fie căutate în poezie, în caracterul ei independent și autonom, în natura ei «divină» și, în final, în împotrivirea ei, refractară la orice fel de «transfer» lingvistic – rezumatul, comentariul, relatarea, traducerea fiind bine cunoscute ca incapabile să capteze esența «inefabilă» a poeziei"[24].

În contrast, s-ar părea, desigur, că valorile asociate cu ficțiunea sau narativul, cu finalul deschis, expansiunea în timp, impuritatea generică au ajuns să domine teoria literară postmodernă. Călinescu și alți teoreticieni asociază acest lucru cu o deplasare spre formele narative ale gândirii din alte domenii – antropologie, teologie și filozofie. Apelul interesant al lui Thomas Docherty pentru o hermeneutică „crono-politică" vizează, într-un mod similar, îndepărtarea de noțiunea de text poetic atemporal, static. În timp ce critica modernă și modernistă își instituie textul numai ca pe un fel de „substantiv" al cărui nume propriu urmează să fie enunțat prin actul critic, Docherty propune o viziune bergsoniană asupra textului organizat ca „verb" și, în consecință, ca „un spațiu caracterizat nu atât prin identitatea sau diferențierea sa spațială, cât prin diferențierea sa *temporală* față de sine; adică, un text condiționat de istoricitatea sa sau de dimensiunea temporală a propriului război civil purtat cu sine însuși"[25].

Cu toate acestea, accentuarea extensiunii temporale a narativului, în mod ciudat, nu a dominat în așa mare măsură studiile celor mai influenți teoreticieni ai ficțiunii postmoderne. Dacă există un consens larg, recunoscut public, asupra faptului că spiritul postmodern în literatură este cel mai bine ilustrat în creația unor scriitori ca Samuel Beckett, John Barth, Donald Barthelme, Thomas Pynchon, Don DeLillo și William Burroughs în literatura engleză, Peter Handke în cea germană, Italo Calvino în literatura italiană și Jorge Luis Borges, Julio Cortázar și Carlos Fuentes în cea spaniolă, acesta nu se datorează faptului că scriitorii amintiți restabilesc, simplu și fără să problematizeze, ritmul desfășurării narative în timp. În

Scanned with OKEN Scanner

schimb, cele mai importante studii asupra ficțiunii postmoderne pun accentul pe prevalența „metaficțiunii" parodice sau pe explorarea de către textele literare a propriei naturi și a propriului statut ca ficțiune[26].

Ontologie și metaficțiune

Multe dintre studiile privind ficțiunea postmodernă subliniază capacitatea acesteia de a crea și susține lumi. Dacă ficțiunea modernistă – spre exemplu *Ulysses* sau *Pilgrimage* sau *The Sound and the Fury* – utilizează tehnici de genul monologului interior și colajului diferitelor concepții și puncte de vedere în sprijinul unui realism mai cuprinzător și, în mod mai subtil, receptiv, genul de ficțiune produs de Alain Robbe-Grillet își folosește tehnicile novatoare în scopul de a crea lumi absolute și autonome (nu este vorba atât despre faptul că acest gen de ficțiune creează lumi ale fanteziei pure, cât despre faptul că nu mai caută să-și suprime rolul jucat în realizarea ficțiunii). Una dintre primele formulări ale acestei idei se regăsește la Robbe-Grillet, în *Towards a New Novel*, care insistă asupra faptului că romanul trebuie să-și asume deschis funcția de participant în realizarea ficțiunii. Consecința imediată asupra operei lui Robbe-Grillet o poate constitui forma de compoziție pur combinatorie întâlnită în *In the Labyrinth*, unde sunt prezentate o multitudine de puncte de plecare false, digresiuni, repetiții și variațiuni pe un număr de teme narative date, toate stârnite de hoinărelile unui soldat printr-un oraș străin; variațiunile în sine ajung să formeze romanul însuși. Romanele lui Samuel Beckett scrise după *Molloy*, în mod asemănător, ne solicită să rămânem în permanență conștienți de procesul prin care ficțiunea pe care o citim ia naștere, cu trudă, în pagină, sub ochii noștri. De la „noul roman" francez al anilor '50 și '60 încoace, lumea ficțiunii care se scrie pe sine este invadată de o veritabilă epidemie de reflexivitate, de la opera scriitorilor americani de genul lui William Gass (care susține că „în literatură nu există descrieri, ci numai construcții"), până la construcțiile ostentativ enigmatice ale lui Borges, improvizațiile gen poveștile Șeherezadei ale lui John Barth,

Scanned with OKEN Scanner

fabulele lui Italo Calvino și basmele de coșmar ale lui Robert Coover.

O întrebare care nu dă pace teoreticienilor ficțiunii postmoderne este prin ce se deosebesc toate acestea de preocuparea evidentă față de propria ficționalitate, preocupare etalată în texte moderniste ca *Ulysses* și *To the Lighthouse*. Un răspuns la această întebare este dat de Brain McHale care sugerează că a existat o schimbare a tendinței dominante din ficțiunea secolului al XX-lea. El susține că romanul modernist de la începuturile secolului al XX-lea se ocupa, în primul rând, de probleme epistemologice – respectiv, cu probleme legate de cunoaștere și interpretare – astfel încât pluralitatea tehnicilor din romanul modernist era indusă de temerile privind ce poate fi, cu adevărat, cunoscut, înțeles și comunicat despre lume. Preocupările principale ale romanului modernist se axează, în consecință, pe limitele și posibilitățile conștiinței individuale sau pe relațiile dificile dintre subiectivitățile distincte. În final, multiplicitatea stilistică poate fi întotdeauna explicată sau „recuperată" de o teorie care ține de psihologie; generații de elevi, de exemplu, au ajuns competente la maturitate înțelegând paginile de început din *Portrait of the Artist as a Young Man* al lui Joyce ca pe o redare a gândurilor și sentimentelor unui copil exprimată prin limbajul copilăriei (și nu are nici o importanță contradicția conținută de ultimii doi termeni, faptul că Joyce scrie cum-ar scrie un copil dacă ar avea limbajul adulților).

McHale susține că acest gen de interes epistemologic a fost înlocuit în perioada postmodernă de interesul ontologic. În timp ce epistemologia se ocupă de studiul cunoașterii și al înțelegerii, ontologia studiază natura ființei și a existenței; McHale utilizează însă termenul într-un mod ceva mai specific. După McHale, caracterul ontologic al romanului postmodern este demonstrat de interesul manifestat de acesta față de crearea unor lumi autonome. Astfel, în loc să pună întrebări despre cum poate fi cunoscută o lume, ficțiunea postmodernă pune întrebări de genul „Ce este o lume?; Ce fel de lumi există, cum sunt ele formate și prin ce se deosebesc între ele?; Ce se întâmplă atunci când lumile diferite sunt puse față în față sau când granița dintre ele este încălcată?"[27].

McHale recunoaște că abordările epistemologice și ontologice nu se exclud în nici un caz reciproc, deoarece a întreba cum s-a

Scanned with OKEN Scanner

format lumea și prin ce se deosebește ea de alte lumi posibile implică, întotdeauna, și interogări asupra condițiilor în care lumea respectivă este comprehensibilă. În acest punct suntem antrenați nu atât într-o transformare absolută, cât, mai degrabă, într-o deplasare a accentului sau a „dominantei" literare și filozofice. Dominanta ontologică presupune faptul că recuperarea distorsiunii, devierii și a altor elemente non-realiste, ca posesiuni ale conștiinței distorsionate sau exacerbate, nu mai este posibilă. În schimb, lumile create de textele literare sunt ancorate exclusiv în propriile mecanisme textuale; subiectivitatea este înlocuită de textualitate. McHale prezintă o serie de exemple ale trecerii de la modernismul epistemologic la postmodernismul ontologic, dar, probabil, cea mai elocventă ilustrare o constituie romanul *Jealousy* scris de Alain Robbe-Grillet. Romanul este construit în întregime prin prisma punctului de vedere limitat al unui soț gelos care își spionează soția și pe iubitul acesteia; soțul nu este însă niciodată identificat cu privitorul. Punctul de vedere s-a redus la condiția unei funcții textuale pure, nematerializate, un „vizor" cinematic care dă posibilitatea ca acțiunea să fie văzută și relatată. În operele de mai târziu ale lui Robbe-Grillet, cum ar fi de pildă în *In the Labyrinth*, involuțiile stupefiante ale narațiunii pot fi asimilate numai cu mare dificultate hoinărelilor unui soldat rănit de suflul unei explozii, iar în alte romane ale lui Robbe-Grillet, acest lucru nu mai este deloc posibil.

Exemple ale unei astfel de construcții a lumilor textuale nu lipsesc, iar cartea lui McHale constituie un inventar complet al diferitelor sale forme întâlnite în literatura recentă produsă în Europa, Statele Unite și America Latină. Cartea se opune unei interpretări absolut *ad litteram*, deoarece subliniază faptul că teoria pe care o susține este mai curând un fel de construcție, decât o catalogare strictă a faptelor. Această carte își propune însă, într-adevăr, să ofere o „poetică" imparțială a romanului postmodern, un catalog de motive și procedee prin intermediul cărora se va putea recunoaște și identifica sigur orice ilustrare a unui gen sau curent. Studiul lui McHale se caracterizează printr-o încredere senină în garanțiile date de categoria de literatură (sau de sistem literar) și, atunci când declară că este în căutarea „sistematicității fundamentale" a literaturii postmoderne, nu se teme că va fi acuzat că nutrește iluzii metafizice[28]. În mod curios, poziția lui McHale coexistă cu o

Scanned with OKEN Scanner

atitudine critică care, din când în când, subliniază pluralitatea formelor și limbajelor textului literar postmodern. Concepția lui Mihail Bahtin privind discursurile multiple, concurente, care trebuie descoperite în interiorul romanului, se înscrie printre demersurile care dau strălucire viziunii condiției literare postmoderne exprimate de McHale; McHale susține că, în timp ce alte genuri literare, datorită uniformității stilistice, au, cu parcimonie, un caracter de *monolog*, ficțiunea postmodernă reprezintă o împletire carnavalescă de stiluri, voci și registre, care, se presupune, subminează ierarhia decentă a genurilor literare. Acest gen de „carnavalizare" este însă din nou împins în calma regularitate istorică a istoriei literaturii, considerate de McHale ca un organism sau o genealogie cu o dezvoltare regulată. Dacă postmodernismul literar poate fi definit, așa cum intenționează McHale, ca o cacofonie zgomotoasă a discursurilor contradictorii sau ca o „heterotopie" a unor poziționări incompatibile, atunci se exercită un fel de constrângere bizară pentru a atribui categoriei de literatură un spațiu gol neanalizat sau neanalizabil sau un cadru flexibil care se dilată docil pentru a cuprinde orice fel de subversiune.

Alte studii de poetică postmodernă nu se bazează pe un model atât de evident stabil al literaturii. Linda Hutcheon, de exemplu, consideră că cea mai caracteristică formă a literaturii postmoderne este „metaficțiunea istoriografică".[29] Prin „metaficțiune istoriografică" ea înțelege opere de ficțiune care meditează conștient asupra propriului lor statut de ficțiune, aducând în prim-plan personalitatea autorului și actul de creație, și tulburând, chiar violent, convențiile romanului, fără a recidiva în simpla tehnică a imersiunii în sine. Ea se concentrează pe opere ca *Shame* a lui Salman Rushdie, *The White Hotel* a lui D. M. Thomas, *Mumbo Jumbo* a lui Ishmael Reed, *The Public Burning* a lui Robert Coover și *The Book of Daniel* a lui E. L. Doctorow, care, toate, își aleg ca subiect aparent personaje și fapte din trecutul cunoscut, supunându-le, apoi, unor denaturări, falsificări și ficționalizări. Pentru Hutcheon, esențial este faptul că astfel de texte dezvăluie caracterul de ficțiune al trecutului însuși. Aceste texte neagă posibilitatea operării unei distincții clar confirmabile între trecut și ficțiune, subliniind faptul că nu putem cunoaște trecutul decât prin diferite forme de reprezentare sau de narațiune. În acest sens, orice trecut este un fel de literatură.

Scanned with OKEN Scanner

Din această cauză, Hutcheon se abține să desemneze ca „postmodernistă" reflexivitatea absolută promovată de alți teoreticieni postmoderni, cum ar fi cei incluși în noul roman francez, sau de scriitori de suprafictiunie ca Raymond Federman și Ronald Sukenick. Opera literară care nu se referă la nimic altceva în afara propriilor texturi verbale este, în exprimarea lui Hutcheon, „ultramodernistă" mai curând decât veritabil postmodernistă, deoarece postmodernismul presupune o redirecționare a unghiurilor autoreflectării literare înapoi spre lumea reală, istorică. Aceasta se realizează printr-un paradox evident, deoarece, în timp ce literatura modernistă se dichisea mulțumită, oglindindu-se în acea izolare față de ceea ce considera a fi o lume reală, consistent și în surdină, nediscursivă, lumea reală s-a transformat în literatură – într-o problemă de texte, reprezentări, discursuri. Legătura dintre text și realitate este recreată în postmodernism nu printr-o eclipsare a textului în favoarea revenirii la real, ci printr-o intensificare a textualității, în așa măsură încât aceasta ajunge să devină o coextindere a realului. Din momentul în care realitatea a fost transpusă în discurs, nu mai există nici o prăpastie care să despartă textul de lumea reală.

Așadar, într-un anumit sens, modelul de postmodernism literar propus de Hutcheon contrazice categoric modele avansate de Hassan sau McHale, deoarece lasă impresia că subminează însăși esența profundă a literaturii. În viziunea lui Hutcheon, literatura nu mai este revelată simplu, transcendent, ca literatură în sine, deoarece „metaficțiunea istoriografică" face întotdeauna parte dintr-un set mai larg de practici discursive, cu alte cuvinte, de limbaje și reguli lingvistice condiționate de relația lor cu instituții sau raporturi sociale specifice, deținând și un rol precis și eficient în cadrul relațiilor de putere. La fel ca și alți teoreticieni ai fenomenului postmodern în literatură și alte domenii, Hutcheon susține cu entuziasm încălcarea granițelor dintre genuri sau discipline, infiltrarea istoriei în literatură și estomparea distincțiilor dintre literatură și teorie.

Ceea ce nu este clar totuși este gradul în care această pretinsă subminare a literaturii acționează în slujba vreunei forme reale sau eficiente de subversiune. Catedrele de literatură și instituțiile „paraacademice", de genul editurilor, jurnalismului și al emisiunilor de artă, s-au simțit, fără îndoială, într-o oarecare măsură, amenințate de astfel de definiții vagi ale ceea ce este, în realitate, „literatura"

Scanned with OKEN Scanner

(obiectul lor coerent de activitate). Dar este la fel de adevărat faptul că ceea ce caracterizează studiul literar – care, în cadrul științelor umaniste, continuă să fie disciplina cea mai solidă și mai apărată din punct de vedere instituțional – este capacitatea sa extraordinară de a asimila astfel de provocări intelectuale și de a le mobiliza în propriile sale scopuri. De fapt, una dintre cele mai evidente forme prin care teoria radicală ,sau ezitantă devine, în mod curent, operațională o constituie dezvoltarea categoriei de text literar postmodern. Conștient de sine, descentrat, polimorf într-un mod sceptic și jovial, textul literar postmodern, începând de la Borges la Beckett și până la Rushdie, formează obiectul ideal de analiză pentru o teorie a interpretării care a devenit suspicioasă în fața oricărei forme de identitate sau fixitate, dar care are totuși nevoie de un obiect pe care să exerseze. Literatura postmodernă ține docil pasul cu motivele și preocupările teoriei poststructuraliste instituționalizate (și, firește, este greu de imaginat ce formă ar putea lua o teorie poststructuralistă neinstituționalizată sau de „amatori"), vibrând, prin simpatie, la toate exigențele hermeneutice ale acesteia. Mai mult, textul literar postmodern – sau concepțiile critice dominante asupra textului literar postmodern – sprijină concentrarea teoriei radicale sau sceptice într-o formă instituțional utilizabilă, dând astfel academiei de literatură posibilitatea să-și vadă de treaba ei (adică să interpreteze texte, să producă și să acrediteze interpretări și metodologii), ca de obicei, în continuare.

Grație acestei adaptabilități extreme, disciplina studiului literar și, în special, cea a studiului literaturii engleze au putut să supraviețuiască și chiar să prospere în ciuda dozelor mortale administrate de teoria radicală. Într-adevăr, deși catedrele de literatură au fost o perioadă beneficiarele acestei teorii dezvoltate într-un cu totul alt domeniu, poziția lor centrală instituționalizată și prestigiul de care se bucură au fost clar scoase în evidență de modul în care s-a produs răsturnarea fluxului comunicării, studiile literare ajungând acum să caute modalități de a se diversifica în sfere care, anterior, le-au furnizat un capital teoretic atât de important – este cazul filozofiei și studiilor culturale. Desigur, departe de a fi un importator cert de idei teoretice, studiul literar ar putea acum să funcționeze frecvent ca o seră în care pot fi puse la incubație forme exotice de teorie înainte de a fi transferate în alte climate intelectuale mai puțin ospitaliere pentru moment. Ca să nu amintim

Scanned with OKEN Scanner

de noua piață intelectuală a starurilor și personalităților teoretice în care studiul literar este primul expert în domeniu.

Afirmațiile anterioare nu trebuie confundate cu simplul anti-teoreticianism cras și nici nu trebuie considerate un apel la reîntoarcerea unui consens fantezist al ideilor asupra adevărului, frumosului sau valorilor tradiționale. Teorie este numele dat procesului prin care toate pretențiile absolute de acest gen sunt, fără milă, puse sub semnul întrebării și, în consecință, ar trebui să fie și numele dat civilizației și culturii. Totuși, după opinia mea, această teorie poate – și, probabil, într-o anumită măsură, trebuie – să acționeze simultan ca un mecanism de cuprindere sau regularizare a implicațiilor autoinvestigației intelectuale. Teoria literară postmodernă, în sensul ei dublu de set dominant de idei și practici critice (caracterizate de poststructuralism și deconstrucție) și de teorie a unei forme dominante a literaturii contemporane, s-ar putea experimenta și proiecta ca o criză euforică, dar a interpreta demersurile ei exclusiv în acești termeni echivalează cu a comite eroarea comună de a acorda atenție numai *conținutului* manifest al teoriei respective în detrimentul evaluării efectelor sale discursive: înseamnă să urmărești ce spune teoria, mai curând decât ceea ce face ea.

Lumi posibile: science fiction și „cyberpunk"*

Una dintre cele mai remarcabile realizări ale literaturii postmoderne și ale scrierilor despre literatura postmodernă în cursul anilor '80 o constituie prestigiul crescut și poziția câștigată de literatura SF și, în special, de acea ramificație a SF-ului cunoscută sub numele de „cyberpunk" și identificată, mai ales, în opera unor scriitori ca William Gibson, Bruce Sterling, John Shirley și Greg Bear, care se concentrează asupra tehnologiilor postmoderne de media, informație și inginerie genetică. Pentru teoria postmodernă, SF-ul reprezintă un caz extrem de șocant tocmai datorită faptului că acest gen de literatură, cel puțin cronologic, aparține perioadei de

* Cuvânt realizat prin compunere, „cyber" fiind abrevierea de la „cybernetics" (cibernetică), iar „punk" desemnând stilul non-conformist adoptat de tineri contestatari începând cu anii 1976-1977 (N. tr.).

Scanned with OKEN Scanner

apariție a modernismului. De fapt, „genul" SF sau SF „clasic" poate fi considerat un fel de acompaniament sau contrapunct cultural de masă al experimentelor, în mod vizibil, moderniste din prima jumătate a secolului nostru. În timp ce opere ca *Ulysses*, *Pilgrimage* și *The Waves* combină frecvent experimentul formal cu un conținut familiar și, în ultimă instanță, real, literatura SF utilizează forme mai convenționale sau realiste de ficțiune pentru a reda lumi mai puțin obișnuite sau imposibile. Modernismul a experimentat procedee de vizualizare și exprimare a lumii reale; literatura SF a făcut experimente realiste cu formele realității înseși. După anii '70, probabil ca rezultat al deplasării dominantei despre care vorbea Brian McHale, distincția epistemologică dintre lumea narată și forma narațiunii s-a stins treptat, deoarece ficțiunea „literară" a preluat din literatura SF interesul „ontologic" față de crearea și explorarea unor alte lumi sau a unor lumi multiple. Provocările lansate ideilor moștenite de formă narativă și susținute de Thomas Pynchon în *Gravity's Rainbow*, Angela Carter în *The Infernal Desire Machines of Dr. Hoffmann* sau de Christine Brooke-Rose în *Xorandor*, de exemplu, nu puteau fi separate de proliferarea implicită a diferitelor lumi sau ordini ale realității în respectivele narațiuni. Așa cum ficțiunea literară a împrumutat din ce în ce mai serios din literatura SF, la fel și literatura SF s-a inspirat din genurile de inovație formală, avansate de ficțiunea literară, precum și din analizele dezvoltate în cadrul teoriei culturale postmoderne. Așa după susține și Brian McHale, „cyberpunk", ca o varietate specială a literaturii SF, „care își extrage anumite elemente din filonul principal al ficțiunii postmoderne, care și el, la rândul său, a preluat deja elemente de «science fiction», într-o măsură mai mică sau mai mare", constituie dovada nu a ștergerii diferențelor culturale, ci a accelerării alternanței acestora[30].

Aceasta se întâmplă, în special, datorită unei noi perceperi a faptului că realitatea a început să prindă din urmă literatura SF, făcând ca, în cadrul acesteia, proliferarea lumilor posibile să fie mai plauzibilă dacă este redată ca o reprezentare realistă a principalelor condiții contemporane, mai ales a celor antrenate de dezvoltarea practicii digitale. Literatura SF a ajuns să corespundă realității societății tehnologice datorită faptului că, între timp, societatea a ajuns să fie populată de SF; așa cum sugerează Jonathan Benison, „a ajuns să fie posibil... să ne imaginăm lumea noastră ca pe (pur și

Scanned with OKEN Scanner

simplu) o «lume posibilă»"[31]. Aceasta explică, probabil, combinația bizară dintre elementele familiare și cele aparținând viitorului în multe dintre creațiile contemporane ale literaturii SF. Caracteristica menționată este valabilă în special pentru „cyberpunk" care îmbină evocarea posibilităților tehnologice bizare cu cel mai versat și lipsit de iluzii dintre stilurile narative, împrumutat din formele deja consacrate ale romanului polițist sau ale așa-numitului *film noir*, forme care reduc la tăcere exuberanța ideii de viitor. Literatura SF clasică sau cvasi-modernistă a extrapolat un viitor din prezent, stabilind atât o continuitate logică, cât și o distincție fictivă între prezent și viitor. Literatura SF contemporană se caracterizează printr-un mixaj mai complex al schemelor temporale în care potențialitatea substanțială a viitorului apare cumva deja consumată și demodată. De aici, combinația stranie a superdezvoltării tehnologice cu sentimentul neputinței, sentimentul simultan al așteptării și epuizării în opere cum sunt *Count Zero* și *Mona Lisa Overdrive* scrise de William Gibson sau *Schismatrix* a lui Bruce Sterling. Vizualizarea cinematică a acestei ambivalențe temporale poate fi descoperită în atmosfera întunecată, apăsătoare, a orașelor din filme ca *Brazil*, regizat de Terry Gilliam și *Blade Runner*, realizat de Ridley Scott. Ficțiunile de acest gen se constituie într-o meditație asupra vocației fenomenului SF de a susține și actualiza lumi viitoare, fixând spațiul alterității ficționale extrapolate în interiorul unei retrospecții epuizate, într-un fel de versiune viitoare a metaficțiunii istoriografice descrise de Linda Hutcheon. O variantă de „cyberpunk", cunoscută sub numele de „steampunk", în care evocarea viitorului este grefată pe rescrierea istoriei tehnologiilor clasice sau moderne, ca de pildă *The Difference Engine*, scrisă de William Gibson și Bruce Sterling, confirmă meandrele parcurse împreună de elementele istorice și speculative.

Unii comentatori au considerat curentul „cyberpunk" și manifestările SF înrudite ca un gen de fenomenologie de anticipație, un mijloc de orientare imaginativă spre experiențele specifice și dezorientante ale culturii digitale. Scott Bukatman cercetează dezvoltarea a ceea ce el numește, împrumutând o expresie a lui William Burroughs, „identitatea terminală" – pentru a face cunoscută estomparea subiectivității în simulările răspândite ale spațiului cibernetic, concomitent cu regruparea ei pe noua „scenă" a experienței postmoderne, indisolubil legată de ecranul televizoru-

Scanned with OKEN Scanner

lui sau al calculatorului. Asociind fascinația „halucinației consensuale" schimbătoare, nedefinite și, în mod straniu, consolante, a spațiului cibernetic, prin ficțiunile lui William Gibson, Bruce Sterling și Walter Jon Williams și corespondentele lor cinematografice, filme ca *TRON*, *Videodrome* și *Terminator*, Bukatman se concentrează asupra dispariției granitei dintre om și mașină și asupra remodelării corpului omenesc fie prin simularea biodigitală, fie prin amalgamări biomecanice, uneori monstruoase.

În viziunea lui Bukatman referitoare la ceea ce el numește „subiectul virtual" al unor astfel de producții SF postmoderne, o importanță deosebită o prezintă noile relații dintre indivizi și spațiile pe care le populează. Fenomenul „cyberpunk" familiarizează individul, obișnuit să se gândească pe sine în termeni vizuali și spațiali, ca pe un punct sau un volum vizibil care se deplasează cu precizie într-un spațiu real coerent, cu versatilitatea și fluiditatea unor spații aidoma celor de spectacol și de prelucrare a datelor. Este interesant faptul că ficțiunea narativă care, în mod obișnuit, solicită cititorului să construiască spații imaginare pe baza indicațiilor date de limbaj, este avantajată în fața unui mediu vizual mai direct, de genul filmului, în care simpla prezență nemediată a spectacolului vizual poate constitui un fel de distragere din procesul de construcție imaginară, esențial pentru experimentarea spațiului generat cibernetic. Filmul poate că insistă mult prea mult asupra fenomenalității imaginii, în timp ce, ceea ce contează în evocarea acestui tip de spațiu este invizibilitatea structurilor care conțin și asociază informațiile, precum și proiecția spațiilor imaginare care se află în spatele sau între ceea ce apare pe ecranul computerului.

Bukatman distinge, în mod convingător, două maniere opuse de evocare a acestui „cyberspace". Pe de o parte, există capitularea subiectului în fața experienței „spațiilor paralele" din literatura SF contemporană, unde „cititorul descoperă a scenă polimorfă de desființare a granițelor ontologice; de ciocnire a lumilor concurente și convertibile" și care „regizează distrugerea limbajului, rațiunii și subiectivității"[32]. Această pierdere a definirii și stabilității subiective stârnește atât sentimente de spaimă, cât și de beatitudine. În același timp, simpla noțiune de „punere în scenă" sau scenă vizuală presupune ceva de genul unui mecanism compensator în care subiectul invocă iluzia unei localizări și a unui spațiu locuibil în afara unor astfel de experiențe fundamental dematerializante. Așa

Scanned with OKEN Scanner

cum cugeta un personaj din *Mona Lisa Overdrive* a lui Gibson, *„Nu există nici un acolo, acolo"*: oximoronul exprimând sensul unei persistențe paradoxale a spațiului chiar în cadrul de-negării sale[33]. Literatura „cyberpunk" este, simultan, o modalitate de înstrăinare a cititorului/spectatorului, dar și de familiarizare a acestuia/acesteia cu condiția înstrăinării. Acest gen de ficțiune creează, cum ar fi, din atopie utopie temporară.

Într-un anumit sens, astfel de ficțiuni demonstrează prăbușirea finală a autonomiei cuvântului într-o lume de simulări și de stimulări senzoriale din ce în ce mai directe, insistând și asupra amalgamelor senzoriale din ce în ce mai complexe. În același timp, așa cum am văzut, însăși imaterialitatea cuvântului îi conferă un fel de avantaj epistemologic, construind în scurtcircuitul stimulării și reacției mediului o discontinuitate temporală care ține cont de posibilitatea de reflectare și diferențiere. Datorită acestui fapt, probabil, ficțiunea „cyberpunk" poate sprijini opinii de genul celor emise de Fredric Jameson atunci când susține că ea este „expresia *literară* supremă dacă nu a postmodernismului, atunci a însuși capitalismului târziu"[34]. Literatura „cyberpunk" nu numai că ajută transformând condițiile alienante ale tehnologiei contemporane în ceva familiar și acceptabil, ci, similar teoriei care vorbește în numele ei, meditează și asupra bizareriei acomodării pe care o realizează.

Note

1. I. A. RICHARDS, *Principles of Literary Criticism*, London, Routledge and Kegan Paul, 1924.

2. Vezi Terry EGLETON, „The End of English", *Textual Practice*, 1:1, 1987, pp. 1-9.

3. Charles NEWMAN, *The Aura of Postmodernism: The Act of Fiction in an Age of Inflation*, Evanston, Northwestern University Press, 1985, pp. 27-35.

4. Helmut LETHEN, „Modernism Cut in Half: The Exclusion of the Avant-Garde and the Debate on Postmodernism", în *Approaching Postmodernism*, ed. Hans Bertens and Douwe Fokkema, Philadelphia and Amsterdam, John Benjamins, 1986, p. 233.

5. Andreas HUYSSEN, *Beyond the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism*, Bloomington, Indiana University Press, 1986, pp. 206-16.

6. Virginia WOOLF, „Modern Fiction" (1925), în *Collected Essays*, vol. 2, London, Hogarth Press, 1966, pp. 106-7. Pentru această viziune asupra mo-

Scanned with OKEN Scanner

dernismului vezi Michael LEVENSON, *A Genealogy of Modernism*, Cambridge, Cambridge University Press, 1984, pp. 1-22.

7. Retipărit în *The Collected Essays of Leslie Fiedler*, vol. 2, New York, Stein and Day, 1971, pp. 461-85.

8. Pentru considerații suplimentare privind utilizarea genurilor populare în ficțiunea postmodernă vezi Stefano TANI, *The Doomed Detective: The Contribution of the Detective Novel to Postmodern American and Italian Fiction*, Carbondale and Edwardsville, Southern Illinois University Press, 1984 și Theo D'HAEN, „Popular Genre Conventions in Postmodern Fiction: The Case of the Western", în *Exploring Postmodernism*, ed. Matei Călinescu and Douwe Fokkema, Amsterdam and Philadelphia, John Benjamins, 1987, pp. 161-74.

9. *The Dismemberment of Orpheus: Towards a Postmodern Literature*, ediția a II-a, New York, Oxford University Press, 1982, p. xvii. În continuare în text apare sub referința *TPL*.

10. *Horizons of Assent: Modernism, Postmodernism and the Ironic Imagination*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1981. În continuare în text apare sub referința *HA*.

11. Vezi Raymond FEDERMAN, „Fiction Today, or the Pursuit of Non-Knowledge", *Humanities in Society*, 1:2, 1978, p. 122 și eseurile adunate de Federman sub titlul *Surfiction: Fiction Now and Tomorrow*, publicate prima dată în 1975, Chicago, Swallow Press, 1981.

12. Vezi Joseph FRANK, „Spatial Form in Modern Literature", în *The Widening Gyre*, Bloomington, Indiana University Press, 1963, pp. 3-62.

13. Outi PASANEN, „Postmodernism: An Interview With William V. Spanos", *Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik*, 11:2, 1986, p. 197.

14. William V. SPANOS, „Heidegger, Kierkegaard and the Hermeneutic Circle: Towards a Postmodern Theory of Interpretation as Disclosure", în *Martin Heidegger and the Question of Literature: Towards a Postmodern Literary Hermeneutics*, ed. William V. Spanos, Bloomington, Indiana University Press, 1979, p. 121.

15. Ibid., p. 135.

16. Ibid., p. 139.

17. PASANEN, „Interview with W. V. Spanos", p. 206.

18. „The Postmodernism of David Antin's *Tuning*", *College English*, 48:1, 1986, p. 13.

19. David ANTIN, *Tuning*, New York, New Directions, 1984, p. 130.

20. „The Return of Story in Postmodern Poetry", în *The Dance of the Intellect: Studies in the Poetry of the Pound Tradition*, Cambridge, Cambridge University Press, 1985, pp. 156-7.

21. „Postmodernism and the Impasse of Lyric", ibid., p. 181.

22. „Postmodernism and the Impasse of Lyric", ibid., p. 185; „The World as Such: L=A=N=G=U=A=G=E Poetry in the Eighties", ibid., pp. 215-38; „«No More Margins»: John Cage, David Antin, and the Poetry of Performance", în *The Poetics of Indeterminacy: Rimbaud to Cage*, Evanston, Northwestern University Press, 1981, pp. 288-340.

23. *Postmodern American Poetry*, Chicago, University of Illinois Press, 1980, p. viii.

Scanned with OKEN Scanner

24. „Ways of Looking at Fiction", în *Romanticism, Modernism, Postmodernism*, ed. Harry R. Gavin, Lewisburg, PA, Bucknell University Press, 1980, p. 156.

25. *After Theory: Postmodernism/Postmarxism*, London, Routledge, 1990, p. 50.

26. Vezi Linda HUTCHEON, *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*, Waterloo, Ont., Wilfred Laurier University Press, 1980.

27. *Postmodernist Fiction*, London, Methuen, 1987, p. 10.

28. Ibid., p. 7.

29. Linda HUTCHEON, *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, New York and London, Routledge, 1988.

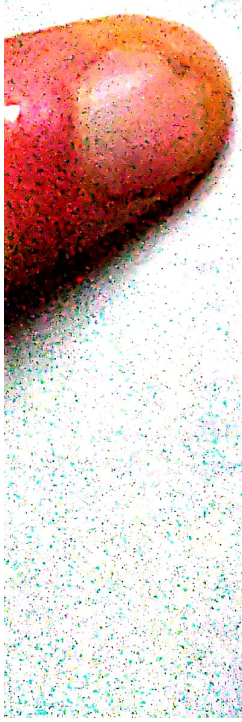
30. Brian McHALE, *Constructing Postmodernism*, London and New York, Routledge, 1992, p. 229.

31. „Science Fiction and Postmodernity", în *Postmodernism and the Re-Reading of Modernity*, ed. Francis Barker, Peter Hulme and Margaret Iversen, Manchester, Manchester University Press, 1992, p. 149.

32. Scott BUKATMAN, *Terminal Identity: The Virtual Subject in Postmodern Science Fiction*, Durham, NC, Duke University Press, 1993, p. 18.

33. William GIBSON, *Mona Lisa Overdrive*, London, HarperCollins, 1995, p. 55.

34. *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, London, Verso, 1991, p. 419.



Scanned with OKEN Scanner

5

Spectacolul postmodern

Teatrul

Expunerile privind postmodernismul examinate până acum s-au bazat pe narațiunile lineare ale anteriorității și succesiunii. Cu toate acestea, diagnosticul de postmodern a migrat și spre zone ale vieții culturale – de pildă, filmul, televiziunea, opera și muzica rock – în care nu se poate depista un „modernism" acceptabil preexistent. Transponibilitatea narațiunii postmoderne constituie una dintre cele mai remarcabile caracteristici ale fenomenului amintit și îmbracă două forme. Prima constă în producții pentru forme culturale care nu conțin nici un moment modernist evident – televiziunea și muzica rock, de exemplu – al unei istorii interioare accelerate, în care perioadele de început ale evoluției ajung să constituie faza modernistă (de exemplu, muzica formațiilor „The Beatles" și „Rolling Stones"), prevestind desprinderea lineară a postmodernismului. Cea de-a doua o constituie opinia conform căreia formele culturale de genul muzicii rock și televiziunea aparțin atât de inevitabil lumii contemporane a culturii electronice globale, încât, prin aceasta, sunt *mai* postmoderne decât orice alte forme silite să-și târască după ele umbrele moderniste.

O formă hibridă, interesantă prin faptul că se situează undeva între ceea ce am putea numi postmodernismul „genealogic" și cel „analogic", este teatrul. Cu siguranță, teatrul secolului al XX-lea își are propria istorie, lungă și complicată, și a jucat un rol important în ascensiunea modernismului în special în Europa, grație experimentelor expresioniștilor germani, spectacolelor dadaiste și futuriste, operelor lui Maeterlinck și Yeats și, într-o perioadă mai

Scanned with OKEN Scanner

apropiată, creațiilor lui Artaud și Brecht. Cu toate acestea, istoricii teatrului au fost mult mai puțin nerăbdători decât alții să proclame existența unei mișcări moderniste distincte în lumea teatrului. Acest lucru s-ar putea datora faptului că teatrul, comparativ cu alte forme culturale, este mai refractar la inovațiile formale radicale, dat fiind dependența sa strânsă de condițiile comerciale și structurile profesionale; dar, indiferent de cauză, teatrul modernismului pare să fie redus la tăcere sau, oricum, mult întârziat, cel puțin până la Brecht și, după unele opinii, chiar până la apariția și susținerea critică încununată cu succes a teatrului absurdului în anii '50. Nimic din cele amintite nu a împiedicat migrarea narațiunii postmoderne spre teatru, dar aceste particularități au făcut ca manifestările ei să fie mult mai variate. Cel mai important lucru constă în faptul că lipsa unei versiuni general acceptate și coerente asupra istoriei moderniste a teatrului a obligat teoriile teatrului postmodern să se inspire din teoria postmodernă a altor domenii ale culturii.

Toate acestea par puțin ciudate, deoarece, la prima vedere, condiția teatralismului este legată de multe dintre cele mai importante preocupări ale dezbaterii postmoderne. Orice operă teatrală ilustrează tensiunea dintre produs și proces, deoarece existența ei nu se regăsește niciodată în întregime nici în versiunea ei scrisă, nici în interpretarea individuală dată acestei versiuni. Orice text scris trebuie să avertizeze asupra caracterului său incomplet, asupra necesității de a se materializa în ceva mai mult decât simplele cuvinte tipărite, în timp ce orice spectacol trebuie permanent să se raporteze retrospectiv la un text teoretic (așa cum vom vedea, acest lucru poate fi valabil chiar și pentru spectacolul improvizat sau cel care nu are la bază un scenariu). Această sciziune este actualizată, în egală măsură, și prin structurile sociale și economice. Mai mult decât oricare altă formă culturală, teatrul cuprinde extremele superioare și inferioare ale culturii; celebritatea strălucitoare a „teatrului clasic" care întruchipează, prin Shakespeare sau tragedia clasică, cultura ajunsă pe cea mai înaltă culme a sa, este, în permanență, în conflict cu realitatea întunecată și inconturnabilă a ceea ce Yeats numea „afacerile teatrului, conducerea afacerilor de către oameni" – inevitabilele presiuni fizice și comerciale exercitate asupra teatrului în calitatea sa de instituție socială și economică.

Scanned with OKEN Scanner

Din aceste puncte de vedere, teatrul sau forma teatrală acoperă multe dintre temele pe care le-am întâlnit deja în cadrul dezbaterii postmoderne, în mod deosebit, refuzul noțiunilor de formă esențială, al dispersării identității operei de artă și al înglobării ei în contexte sociale și politice. Am constatat deja în ce mod teatralismul, ca formă fundamental impură a artei, amenință idealul de prezență absorbită al lui Michael Fried. Teatralismul simbolizează toate acele separări denaturante care complică, difuzează și dislocă, în esență, identitatea organică a unei opere de artă, implicând astfel o serie de consecințe diferite care includ conștiința de sine a spectatorului, conștientizarea contextului și dependența de desfășurarea în timp. Teatralismul este numele dat pentru poluarea oricărui artefact care este dependent de condiții exterioare sau diferite de propriile sale condiții.

Și, invers, așa cum am văzut, teatralul este înțeles de teoreticienii postmodernismului ca o negare categorică a abstracțiunii înghețate a ideii de operă-în-sine în favoarea ideii de operă-ca-proces. Pentru criticul german Hans Georg Gadamer, distincția aparentă dintre forme de artă cu existența autonomă și forme care necesită o trecere de la text la spectacol, așa cum sunt teatrul și muzica, este falsă. De fapt, susține el, toate operele de artă ființează numai în momentele receptării lor în circumstanțe istorice diferite. Posibilitatea de a fi transpusă într-un spectacol constituie garanția prelungirii existenței în timp, necesară oricărei opere de artă. Așa cum scria Joel C. Weinsheimer, analizând concepția lui Gadamer:

> Spectacolul nu este ceva auxiliar, accidental sau superfluu care poate fi deosebit de piesa propriu-zisă. Piesa propriu-zisă există în primul rând, și, exclusiv, atunci când este jucată. Spectacolul aduce pe lume piesa, iar interpretarea ei reprezintă piesa în sine... Astfel, opera nu poate fi diferențiată de reprezentarea ei, deoarece ea există numai *acolo*, numai materializată. Ajunge să existe în reprezentare și în întreaga contingență și specificitate a momentelor aparenței sale[1].

Așa după cum se putea anticipa, teoriile postmoderne referitoare la teatru au pus un accent special pe această contingență a spectacolului; într-adevăr, Michel Benamou consideră spectacolul ca „forma unificatoare a postmodernului"[2]. Începuturile teatrului postmodern sunt frecvent fixate în timp în perioada anilor '60, o

Scanned with OKEN Scanner

dată cu dezvoltarea artei interpretative, cu acele happenings, spectacole, combinații teatru-dans etc. Una dintre direcțiile fundamentale ale teoriei teatrului din acel timp și de mai târziu a căutat să elibereze spectacolul de subordonarea degradantă față de textul preexistent. Patrice Pavis susține, de exemplu, că teatrul postmodern, de genul celui scris de americanul Robert Wilson, se caracterizează prin disponibilitate, prin disprețul manifestat pentru succesul său sau pentru textul care garantează supraviețuirea și repetabilitatea unui spectacol cu prețul paralizării spontaneității sale. Urmând această estetică a efemerului, ceea ce contează nu sunt calitățile burghez-represive ale memoriei, moștenirii și repetabilității, ci calitățile eliberatoare ale caracterului nemediat și ale unicității:

> Singura amintire pe care cineva o poate păstra este cea a percepției, mai mult sau mai puțin atente, a spectatorului sau a sistemului, mai mult sau mai puțin coerent și concentrat, de reluare și aluzie la aceasta. Opera, o dată transpusă în spectacol, dispare pentru totdeauna. În mod paradoxal, exact în epoca în care tehnica reproductibilității tinde să atingă perfecțiunea, s-a ajuns la conștientizarea naturii non-reproductibile și efemere a teatrului și a inutilității încercărilor de a reproduce partitura în scopul reproducerii spectacolului[3].

Totuși, despre această adoptare a efemerului s-ar putea spune că aparține modernismului, deoarece își are originile și conduce la ambiția de a reda teatrul teatrului și condițiilor sale intrinseci. În influentul studiu scris de Antonin Artaud, teatrul este văzut ca o formă culturală colonizată sau deposedată, dominată, așa cum este și în realitate, de limbajul scris. Artaud susține că teatrul trebuie să-și abandoneze fidelitatea față de autoritatea Textului și să învețe să se exprime în propriul limbaj, esențial teatral, limbajul luminii, culorii, mișcării, gestului și spațiului. Aceasta nu înseamnă că limbajul ar trebui să fie izgonit din teatru, deși Artaud anticipează o revenire la „teatrul popular, primar, simțit și trăit de spirit fără nici o mediere, în afara denaturărilor limbajului și capcanelor întinse de vorbire și cuvinte"; limbajul trebuie însă să-și păstreze și aspectul material, să comunice mai degrabă prin sunete și senzații pure, decât prin corespondențe abstracte[4].

Toate acestea conduc la un teatru aplecat, teoretic, asupra lui însuși, în care opera, spectacolul și efectul la public fuzionează într-un tot puternic exteriorizat. Pentru Artaud, personajele și

Scanned with OKEN Scanner

întâmplările de pe scenă nu trebuie să-și depășească propria expresivitate sau, cu alte cuvinte, să distragă atenția publicului absorbit de experiența dramatică: „Am putea spune că subiectele prezentate încep pe scenă. Ele au atins un grad de materializare obiectivă atât de înalt, încât nu ni le-am putea imagina, oricât de mult ne-am strădui, în afara tabloului lor complet, lumea limitată și închisă a scenei"[5]. Prin această afirmație, Artaud, în ciuda unor similitudini vizibile, pare că se situează la extrema opusă a lui Brecht. Deși nu a fost deloc mai interesat decât Artaud de un teatru care pur și simplu să reflecte sau să reprezinte lumea, și a contat pe un teatru care să se recunoască pe față ca teatru, Brecht, în teoria sa dramatică, nu a pretins ca publicul și actorii să plonjeze în senzualitatea contactului direct al spectacolului, ci ca piesa să fie jucată și receptată într-o stare de detașare. Formularea lui Artaud, care a avut o mare influență, în special asupra creației lui Peter Brook din anii '60 și '70, poate fi catalogată ca modernistă în măsura în care furnizează un program de blocare a tuturor incertitudinilor și duplicităților formale ale teatrului. În mod ciudat, teatralismul pur al lui Artaud se reduce la ceva similar cu ceea ce Fried ar fi salutat ca imersiunea în sine a operei. În timp ce Fried și Greenberg se plâng că arta a fost poluată de non-artistic, Artaud deplânge faptul că teatrul a fost contaminat de non-teatral; iar dacă Greenberg și Fried urmăresc să redea arta artei prin de-teatralizarea ei, se poate constata că la fel, în termeni echivalenți, Artaud încearcă să de-teatralizeze teatrul.

O formulare mai veche și influentă a principiului autonomiei teatrale este cea aparținând lui Bonnie Marranca, coeditor al publicației *Performing Arts Journal*. În introducerea la o carte publicată în 1977 despre teatrul experimental al anilor '70, Marranca îl caracterizează, utilizând termenii lui Artaud, ca pe o abandonare a cuvântului sau a teatrului „literar". Noul teatru al lui Richard Foreman, Robert Wilson și Lee Breuer, asociat cu companii teatrale avangardiste ca „The Ontological-Hysteric Theatre", „Mabou Mimes", „The Living Theater" și „San Francisco Mime Troupe" este promovat ca un „teatru de imagini", produs de artiști care „exclud dialogul sau folosesc un minim de cuvinte în favoarea unei imagistici auditive, vizuale și verbale care solicită moduri alternative de percepție din partea publicului". Este un teatru, susține ea, care „elimină toate considerentele de ordin teatral, așa cum sunt ele

Scanned with OKEN Scanner

înțelese, în mod convențional, în termeni de subiect, personaj, decor, limbaj și mișcare. Actorii nu creează «roluri». În schimb, ei funcționează ca mijlocitori prin intermediul cărora dramaturgul își exprimă ideile; ei sunt folosiți ca imagini-reprezentare și imagini. Textul este doar un pretext – un scenariu"[6].

Într-un mod asemănător, Bernard Dort celebrează ceea ce el numește emanciparea spectacolului. Dacă pentru Artaud dușmanul teatrului era textul, pentru Dort agentul real al puterii represive în teatru este regizorul care „nu numai că și-a câștigat autoritatea asupra tuturor celor care lucrează în teatru, dar i-a și transformat în ființe neajutorate și neputincioase, iar, în unele cazuri, i-a redus aproape la condiția de sclavi"[7]. Noile forme de teatru reduc autoritatea regizorului, punând accentul pe improvizație și atribuind calitatea de autor întregului colectiv care participă la realizarea spectacolului. Spectacolul emancipat permite aducerea în prim-plan a unor lucruri pe care, de obicei, teatrul le ignoră sau interzice. Într-o manieră interesantă, Dort amintește, de exemplu, despre noile utilizări ale spațiului de joc care refuză să se subordoneze pur și simplu exigențelor piesei.

Iată prezentarea pe care o face autonomiei spațiului în genul de piesă denumit de el „instalație-spectacol":

> Aici spațiul care găzduiește spectacolul (care de obicei nu este un teatru, ci o clădire sau chiar un colț din natură cu o identitate și istorie total nelegate de scenariu sau orice altă activitate teatrală) nu este ales pentru a corespunde unei idei preconcepute sau anumitor teme potențiale ale textului; și nici nu este construit sau folosit pentru a face față onorabil acestora. În schimb, constituie un element independent și permanent al spectacolului în același fel ca textul (sau absența acestuia), ca gestica, mișcările și dicția actorilor. Spațiul completează spectacolul cu propria sa identitate și istorie, precum și cu încărcătura semnificației sale[8].

Această accentuare a caracterului nemediat al spectacolului poate cuprinde și reflexivitatea, acea formă de meta-teatru în care o piesă meditează asupra propriilor procedee pe care le reprezintă. Bonnie Marranca recunoaște în aceasta simptomul unei „crize" în cadrul relațiilor teatrului cu el însuși, dar prezintă criza în termeni care se racordează la preamărirea *prezenței* intense în teatru:

> Această concentrare asupra procesului – calitatea de reproducere sau de etalare a dedesubturilor unei opere – constituie o tentativă de a face ca

Scanned with OKEN Scanner

publicul să devină mai conștient decât obișnuia să fie de evenimentele care se petrec în teatru. Este ideea de *a fi acolo* în teatrul care, în relația dintre public și evenimentul teatral, (produce și) pune accentul pe caracterul nemediat al acesteia[9].

Restul expunerii făcute de Marranca în „Theater of Images" accentuează ceea ce Fried numea de-teatralizare, exprimând uneori exigențe critice în privința calităților picturale și sculpturale ale spectacolului, exigențe care lasă impresia că provin din tendințele dominante ale criticii de artă moderniste: „Similar picturii moderne, «teatrul de imagini» este atemporal... abstract și prezentațional... Aplatizarea imaginii (scena ca tablou), la fel ca și în pictura modernă, constituie trăsătura specifică a «teatrului de imagini»"[10]. În privința teatrului contemporan de avangardă, această încredere în capacitatea de captivare și în caracterul nemijlocit al spectacolului este împărtășită și de alți scriitori. Xerxes Merhta, într-o trecere în revistă a celor mai recente manifestări ale artei spectacolului, susține deschis că „departe de a fi un fenomen «postmodern», Arta Spectacolului..., prin accentul pus pe aplatizare și abstracțiune, prin gradul în care este îndatorată profund oricărui curent al artei moderne majore de la Cubism încoace, se înscrie ferm în marea tradiție a formalismului modernist al acestui secol"[11].

În acest punct, nu s-a făcut nici o încercare de a caracteriza capacitatea de a captiva ca fiind de sorginte postmodernă, dar chiar și studiile care adoptă denumirea și paradigma postmodernă tind să reproducă astfel de idei cum sunt cele de nemediere și autonomie formală. Robert W. Corrigan identifică tendința postmodernă a teatrului contemporan în desființarea exuberantă a oricărui gen de coerență, subiect, personaj, decor și așa mai departe, acceptate în mod tradițional în teatru. Dar această indeterminare radicală este compensată de bine cunoscuta accentuare a plenitudinii și a caracterului nemediat al actului spectacolului: „Incapabil să creeze reprezentări ale indivizilor în acțiune (și oricum nefiind convins de validitatea acestora)... prezentarea ia locul *re*-prezentării, iar spectacolul se referă, din ce în ce mai mult, la spectacolul în sine"[12]. Din nou, imaginile picturale sunt plasate în prim-plan în viziunea lui Corrigan, care scoate în evidență faptul că teatrul postmodern creează „tipare în spațiu", „imagini-reprezentări" și „tablouri".

Scanned with OKEN Scanner

Este interesant faptul că accentul pus pe teatral ca materializare esențială a unei arte-ca-proces a condus la o nouă privilegiere a teatrului în alte forme culturale. Într-o extrem de interesantă meditație asupra lecțiilor teoriei de predare poststructuraliste, Greg Ulmer se inspiră din Artaud și Derrida în scopul elaborării unei teorii de „gramatologie* aplicată" în clasă[13]. Ulmer susține că, similar unui actor sau interpret, profesorul trebuie să uite atât structura de opoziție în care el (sau ea) este reprezentat ca simplu transmițător al unei discipline sau al cunoașterii (care există în prealabil și în altă parte), cât și clasa reprezentată ca simplu decor sau scenă pentru împărtășirea respectivei cunoașteri. Ulmer se inspiră din teoria spectacolului de avangardă și, în special, din teoria lui Artaud, așa cum a fost ea interpretată de Derrida, pentru modelul său de clasă postpedagogică, argumentând că procesul de predare trebuie să devină o producție activă de semnificație, mai curând decât simpla reproducere a acesteia. Ulmer este interesat de suprapunerea dintre spectacol și pedagogie și consacră o atenție deosebită operei artistului Joseph Beuys. Într-unul din „ritualurile" lui Beuys, cunoscut sub numele de *Fat Corner*, o bucată de grăsime, de obicei margarină, este ambalată sub forma unui con răsturnat și lăsată într-un colț retras. „Ritualul" presupune, pur și simplu, ca mai multe zile, grăsimea să fie lăsată să se scurgă și să ajungă să miroasă urât. Lucrarea este constituită din toate elementele chemate să participe la acest proces: așezarea grăsimii, prelingerea ei lentă și reacția privitorului. Într-un alt „ritual", Beuys și-a mânjit fața cu miere și pulbere de aur și s-a lăsat închis într-un muzeu, pe care l-a străbătut de la un capăt la altul, purtând în brațe un iepure mort căruia îi explica picturile sale. Accentul pus de Beuys pe spectacol înțeles mai degrabă ca proces decât ca obiect și pe refuzul de a accepta teoria sau interpretarea abstractă conduce la amalgamarea teatrului cu teoria și interpretarea[14]. Dar, chiar și analiza sofisticată a lui Ulmer reproduce, ca tendință, ceea ce, în fond, neagă frecvent, și anume ideea că poate exista așa ceva, adică un moment absolut și autonom al interpretării, fie în teatru, fie în clasă, nemarcat de umbra cunoașterii, teoriei sau experienței anterioare. Ulmer reclamă o conștientizare sporită a diferitelor forme de

* Termen prin care Derrida desemnează știința care se ocupă de toate vestigiile sau desenele codificate ale gândului și sensibilității (N. tr.).

Scanned with OKEN Scanner

„situare în spațiu" ale scenei și clasei, dar rămâne sub constrângerea convingerii triste că aceasta echivalează cu un gen de prezență.

Alte forme ale teatrului postmodern și ale teoriilor postmoderne despre teatru își au punctul de plecare în distanțarea față de teatrul pur promovat de Artaud și în adoptarea condițiilor teatralismului (în accepția ostilă susținută de Fried). Pentru mulți teoreticieni, această distanțare este marcată de „The Theatre of Cruelty and the Closure of Representation" și „La Parole Soufflée", două eseuri scrise de Jacques Derrida despre Artaud în 1968[15]. În cea mai mare parte, analiza lui Derrida stabilește o relație complexă cu opera lui Artaud, comentariul urmărind-o pas cu pas, dar culminând cu demonstrarea contradicțiilor esențiale ale viziunii acestuia. Derrida interpretează opera lui Artaud ca pe o luptă disperată împotriva logocentrismului, adică a încrederii în posibilitatea ca gândirea să se materializeze pe deplin și perfect în limbaj, și a structurilor de repetiție care îl garantează, scena funcționând, în permanență, ca o umbră suplimentară a limbajului total original. „Theatre of Cruelty" al lui Artaud constituie refuzul de a accepta acest statut secundar, un refuz de a juca rolul de repetiție:

> Scena nu va mai opera ca repetiție a unui *prezent*, nu va mai *re*-prezenta un prezent care continuă să existe exterior și anterior ei, un prezent a cărui plenitudine continuă să fie mai veche decât ea, absentă din ea și, în mod legitim, capabilă să se descurce fără ea: prezența de spirit a Logosului absolut, prezentul viu al Divinității. (*WD*, 237)

Faptul că Artaud acceptă specificitatea spectacolului este, de aceea, un act extrem de subversiv, „mâna ridicată împotriva mânuitorului abuziv al logosului, împotriva tatălui, a Divinității unei scene subordonate puterii limbajului și textului" (*WD*, 239). Atunci când Derrida prețuiește teatrul cruzimii al lui Artaud ca „artă a diferenței și risipirii fără nici o economie, fără rezervă, fără nici un câștig, fără trecut" (*WD*, 247), el se apropie frapant de neîncrederea manifestată de Michael Fried față de teatral. Deși negarea lor îmbracă forme diferite, cei doi teoreticieni urmăresc să respingă acțiunile de repetiție și, în consecință, să împiedice poluarea unei forme de artă date. În timp ce Fried intenționează să prevină efectele deformante ale timpului și contextului asupra obiectualității pure a artei, Derrida îl prezintă pe Artaud ca negând dependența repetiției teatrale de orice esență originară; astfel, dacă

Scanned with OKEN Scanner

Fried dorește să protejeze esența de repetiție, Derrida intenționează să elibereze repetiția de dependența ei de esență. Punctul final atins de cei doi este, în mod curios, asemănător – o idee de „prezență pură ca diferență pură" (ibid.).

Dar eseul lui Derrida face un pas înainte și scoate în evidență faptul că teatrul cruzimii prezentat de Artaud este, în realitate, imposibil de realizat. Orice act de teatru, indiferent cât s-ar părea că este de profund spontan sau lipsit de orice condiționare prealabilă, în virtutea faptului că este teatru, trebuie, permanent, într-o anumită măsură, să implice reprezentarea și repetiția. „Artaud, scrie Derrida, știa că teatrul cruzimii nici nu începe și nici nu se încheie în cadrul purității simplei prezențe, ci, mai degrabă, este deja inclus în reprezentare, în «cel de-al doilea timp al Creației», în conflictul de forțe care nu poate fi cel al simplei origini" (*WD*, 248). Derrida îi lasă pe Artaud și pe cititor în fața unei perspective paralizante, dar probabil și stimulante: scormonind în trecut spre esența primitivă a teatrului, întotdeauna vei întâlni realitatea diferenței, a faptului că teatrul este o derivare, o reprezentare, o ficțiune. Înțelegând acest lucru, Derrida nu este, pur și simplu, adversarul lui Fried, deoarece, implicit, el aduce antiteatralismul lui Fried înapoi la punctul în care acesta se retrage în sine, revelând prezența teatralului în orice formă imaginabilă de „obiectualitate" pură[16].

Una dintre cele mai interesante replici date criticii, realizate de Derrida operei lui Artaud, este cea a lui Chantal Pontbriand. La fel ca mulți alții care au scris despre spectacol, ea începe prin a respinge faptul că Michael Fried refuză teatralismul, dar recunoaște că privilegierea spectacolului semnifică implicit o privilegiere a „prezenței". Ea este interesată să distingă două feluri de prezență în cadrul spectacolului. Teatrul clasic (și Pontbriand pare să includă în această categorie și teatrul modern) lasă senzația prezenței prin transformarea teatrului într-o prefigurare a unui adevăr ideal aflat undeva în spatele sau în fața acestuia; teatrul își recunoaște natura decăzută sau secundară, superioritatea de a confirma statutul absolut al acestei semnificații blocate, atemporale. Cu alte cuvinte, aceasta înseamnă că spectacolul stabilește prezența prin repetiție sau re-prezentare, funcționarea în timpul și spațiul specific al adevărurilor care, prin esența lor, sunt atemporale și aspațiale.

Spectacolul pur, pe care Pontbraind îl consideră ca fiind caracteristic teatrului postmodern, refuză să se rușineze de

Scanned with OKEN Scanner

contingența sa. El își adoptă și chiar subliniază natura sa situațională, accidentală, accentuând sentimentul unor „aici" și „acum". Prin „apariția sa" temporală „pe lume", spectacolul postmodern mai degrabă prezintă decât reprezintă[17]. Putem spune, așadar, că spectacolul postmodern sau teoria spectacolului postmodern nu se bazează pe ideea prezenței „pline", pe evidențierea sau vizibilitatea unui sentiment al adevărului sau Existenței, ci pe ideea unei prezențe goale care este permanent vulnerabilă în fața timpului și contingenței, o prezentă permanent infiltrabilă de către propria localizare, mai degrabă decât distanțată de aceasta. Henry Sayre denumește acest gen de teorie a spectacolului „estetica absenței", în contrast cu estetica prezenței anunțată de Fried în „Art and Objecthood":

> O estetică a prezenței caută să treacă dincolo de limitele istoriei, să se sustragă temporalității. O estetică a absenței supune arta tertipurilor istoriei, cuprinde timpul... O estetică a prezenței definește arta ca fiind ceea ce transcende cotidianul; o estetică a absenței acceptă efectele cotidianului asupra artei. În accepția primei, arta este absolută; pentru cea de-a doua, arta este contingentă[18].

Acesta este motivul pentru care „prezența" postmodernă poate fi reprezentată ca provocând distrugerea stărilor de așteptare și dislocarea formelor de identitate. Prezența-ca-proces este evidențiată într-un teatru care refuză să se livreze ca o marfă, care nu acceptă să satisfacă spectatorul aflat în căutarea abstractizării sau interpretării spectacolului. Acest gen de prezență este permanent pe punctul de a se transforma în altceva, un altceva constituit nu din stări emoționale, ci din tendințe, impulsuri, energii. Un teatru care „respinge forma care reprezintă fixitate și optează, în schimb, pentru discontinuitate și deplasare"[19]. Jean-François Lyotard, într-un eseu despre Artaud, așteaptă cu nerăbdare un astfel de teatru al energiilor pure, lipsite de formă, ale cărui trăsături definitorii vor fi „nu concordanța dintre dans, muzică, gestică, limbaj, sezon, timp, public și nimicuri, ci, mai curând, independența și simultaneitatea sonorității zgomotelor, cuvintelor, expresivității corpului, imaginilor"[20].

Tema prezentată este o temă de interes general, abordată, în special, în studiile contemporane franceze despre teatrul postmodern. Josette Féral consideră că specificitatea teatrului postmodern

Scanned with OKEN Scanner

constă în refuzul de a accepta atât narațiunea, cât și „organizarea simbolică care domină teatrul". Teatrul trebuie să fie format din „deplasări continue ale poziției dorinței" și să nu permită niciodată publicului să perceapă altceva „în afara fluxurilor, rețelelor și sistemelor"[21]. În mod similar, Régis Durand vorbește despre un teatru ale cărui forțe organizatoare „nu mai sunt dinamismul și coerența narativă, ci, mai degrabă, supraimpresiunea sau «suprapunerea», «tracking»-ul (Lee Breuer), citarea, repetiția, înregistrarea și ștergerea, dublajul, «imaginea dublată» (Herbert Blau), reluarea, translația etc.[22]". Genul de teatru ales pentru exemplificarea acestor exigențe este „The Ontological-Hysteric Theater", teatru al dramaturgului american Richard Foreman. Experimentul realizat într-unul dintre spectacolele sale este descris de Chantal Pontbriand:

> în spectacolul său, nici ochiul și nici urechea nu pot găsi un punct fix de sprijin. La piesele lui Foreman spectatorul este bombardat de o multitudine de întâmplări vizuale și auditive. La nivelul vizual se produc modificări permanente ale configurației geometrice a scenei, chiar și pe parcursul aceluiași act. Deplasarea elementelor de mobilier și a părților de decor modifică contextul fie conferindu-i o mai mare profunzime, fie prin crearea unor nivele diferite dispuse în profunzime sau înălțime. Lumina se schimbă și ea în permanență; modificările ei se pot produce lent sau rapid și pot avea, în egală măsură, efecte asupra scenei și sălii: spectatorii se pot trezi brusc scăldați în lumină atunci când, fără să fie avertizați, reflectoarele se îndreaptă asupra lor. În ceea ce privește sunetul, totul este înregistrat: claxoanele mașinilor, sirenele, fluierăturile, piesele de jazz, precum și dialogul în sine. Textul este fragmentat, format din propoziții scurte, aforistice, fără legătură între ele[23].

Concepția lui Richard Foreman ilustrează un principiu de excesivitate dramatică, o respingere atât de categorică a continuității, încât ajunge să impună o mobilitate neîntreruptă a subiectului, scopului și perspectivei. Foreman reprezintă un fel de caz-limită al spectacolului postmodern datorită refuzului categoric de a accepta consolările formelor închise și a dorinței de a deschide teatrul spre experiența diferenței incontrolabile sau a ceea ce el a numit „țesătura tuturor lucrurilor care întrerupe orice altceva"[24]. Piesele lui Foreman, ale căror texte publicate nu reprezintă atât de mult partitura, cât reziduurile, sunt experiențe ale unui flux în care desfășurările subiectului și situațiilor pot fi brusc făcute să deraieze

Scanned with OKEN Scanner

și pot fi redirecționate în orice moment, decorurile și montarea se pot transforma în mod arbitrar, iar privilegiul tradițional instituit și acordat personajelor și textelor este desființat. Într-o piesă a lui Foreman, limbajul, de exemplu, care este atât înregistrat, cât și redat în direct, mai curând circulă printre actori decât este emanat de personaje sau le definește și, în orice caz, trebuie să-și croiască drumul printre nenumăratele mijloace de distragere a atenției publicului, mijloace care includ muzica, fluierăturile, zgomotul sirenelor. Concepția lui Foreman despre natura și finalitatea acestui gen de teatru îl prezintă ca un fel de Devenire sau de apariție continuă a semnificației, mai degrabă decât ca o fixare sau manifestare a Existenței:

> Este adevărat faptul că piesele mele lasă impresia că, la fiecare rând, își schimbă subiectul – dar această modificare a subiectului reprezintă baza subiectului real, o deschidere și o vioiciune rezultate din hoinărea-la „non-umană" (postumanistă) pe întreg cuprinsul a tot-ceea-ce-ni-se-adresează... Pentru a crea acest cuprins (mai curând decât să permită hipnotizarea conștiinței), piesele mele, în permanență, „își schimbă subiectul". Dar este el schimbat? Din moment ce subiectul este acest cuprins despre care nu se vorbește direct, ci care este articulat și proiectat de scrierea „lucrurilor"[25].

Concepția lui Foreman despre opera sa include, într-un mod interesant, conștientizarea faptului că opera nu poate să fie niciodată o interpretare pură în absența spectacolului, o acțiune în lipsa punerii în scenă. Astfel, Foreman face explicit ceea ce rămâne implicit la alți comentatori postmoderni interesați să exploreze intensitățile artaudiene ale spectacolului, și anume, faptul că, în ciuda ostilității față de funcția referențială a teatrului, opera sa se constituie într-un fel de reflectare sau aproximare mimetică a ceea ce sunt considerate a fi bazele sau condițiile reale, dar ascunse, ale existenței noastre. Această bază este în mod paradoxal lipsită ea însăși de bază, iar opera se afirmă ca fiind mai degrabă o mostră a acestei condiții decât o reducere referențială a acesteia. Însă, în concepția lui Foreman și cea a spectacolului despre sine, spectacolul de acest gen nu se poate sustrage în totalitate elementelor de referențialitate: „Ceea ce încerc să fac, ne spune Foreman, este să ajung la sămânța gândului și sentimentului... În opera mea încerc să

Scanned with OKEN Scanner

scriu după dictarea sursei neînchegate, aflate încă în faza de sămânță: paradisul"[26].

Acesta este motivul pentru care opera lui Foreman nu trebuie să acționeze și să se reprezinte ca o simplă mobilitate a aparențelor, ci ca o serie de autocontradicții sau autoîntreruperi, în care tendința punerii în scenă de a se închega în spectacol funcționează pretutindeni și pretutindeni întâmpină rezistență:

> Plăcerea pe care o am (scriind) este plăcerea de a submina, de a întrerupe: un impuls pe care doresc să-l (și îl) materializez. Impulsul este înregistrat, dar i se îngăduie să se contorsioneze, să se răsucească, să se blocheze, astfel încât blocajul, acea reacție la forța impulsului, produce o deviere și impulsul inițial proiectează un alt teritoriu, nou și contradictoriu[27].

Rezistența opusă spectacolului referențial tradițional, cum ar fi interpretarea unei alte scene sau actualizarea unei stări preexistente oarecare, nu poate fi niciodată totală, deoarece se transformă ușor, inevitabil, într-o exemplificare a unui alt adevăr, adevărul spectacolului-în-sine. Simplul proces al reprezentării teatrale nu poate fi niciodată, așa după cum afirmă Herbert Blau, „locul desemnat pentru exterminarea mimeticului", deoarece, Blau remarcă în continuare, punerea în scenă implică întotdeauna, într-o oarecare măsură, propria reprezentare *ca* spectacol[28]. Creația lui Foreman diferă de cea a altor dramaturgi postmoderni atât datorită recunoașterii existenței unui fel de deviere permanentă a spectacolului spre spunerea-adevărului, cât și datorită faptului că, din acest motiv, spectacolul este decis să încerce în continuare să demonstreze, prin realitatea propriului eșec de a-l popula, un adevăr dincolo de spunerea-adevărului :

> Nevoia teatrului de a fi real, de a fi convingător, de a depune mărturie în favoarea „adevărului"... constituie esența denaturării și banalizării sale... Un motiv care mă face să fiu convins de acest lucru este faptul că, în propria-mi creație, mă regăsesc prizonier, hipnotizat, păcălit, ori de câte ori sunt (față de mine) convingător în arta mea. Deoarece, în acest punct, am senzația că eu însumi mă ascund de adevăr în spatele fațadei unui edificiu artistic bine construit. Astfel, opera mea din ultimii câțiva ani este dovada eșecului meu de a trăi, cu adevărat, la înălțimea rigorilor situației imposibile în care trebuie să demonstrezi că orice măiestrie echivalează cu anti-adevărul[29].

Scanned with OKEN Scanner

Creația lui Richard Foreman în teatru și reflecțiile sale despre aceasta – titlul eseului „Notes on the Process of Making it: Which Is Also the Object" remarcând nediferențierea dintre cele două – constituie probabil cel mai sugestiv exemplu imaginabil pentru excesivitatea spectacolului postmodern.

Aceste opinii despre teatru ne readuc la un alt aspect al criticii lui Fried privind teatralismul. Pentru Fried, cum probabil vă aduceți aminte, „prezența" era realizabilă numai într-o artă care rămânea în întregime și cu desăvârșire ea însăși. „Ceea ce există între arte, scria el, este teatrul"[30]. Teoriile teatrului postmodern au căutat să adopte și să investigheze această situare de tip „între", alăturând și plasând în opoziție diferitele elemente constitutive ale spectacolului: sunetul, lumina, limbajul, decorul, mișcarea, muzica și așa mai departe. Bernard Dort, în istoria sa privind emanciparea spectacolului, ia în considerare distanțarea față de concepția conform căreia teatrul era sau trebuia să fie o sinteză ideală a tuturor acestor elemente – similar proiectului lui Wagner pentru o *Gesamtkunstwerk*, o operă de artă colectivă. În timp ce idealul operei de artă unitare se concentrează asupra personalității autorului-regizor, teatrul postmodern desființează această unitate; și, o dată cu suprimarea autorității regizorului unic, apare ideea de producție unificată. Dacă Roland Barthes putea defini teatrul ca o „concentrare" comună „de semne", în care nici unul dintre ele nu are aceeași semnificație și fiecare funcționează în cadrul altui cod, adunându-se însă laolaltă într-un scop unic, în ultima vreme, teatrul și teoria teatrului, abandonează această accepție sinoptică[31]. „Dacă montarea unui spectacol înseamnă transpunere în semne, scrie Bernard Dort, atunci interpretarea semnifică modificarea semnelor respective și punerea lor în mișcare, poate chiar lăsându-le la voia întâmplării, în cadrul unor limite spațiale și temporale clar definite." Teatralismul devine, astfel, „deriva acestor semne, imposibilitatea unirii lor și, în final, confruntarea lor în fața spectatorului unui spectacol emancipat"[32].

Richard Schechner, la fel ca mulți alți teoreticieni ai spectacolului postmodern, acceptă definiția lui Fried, după care teatrul este ceea ce există între arte, dar face și un pas înainte. Spectacolul, susține el, se află întotdeauna la limita dintre viață și teatrul în sine. Din moment ce teatrul se recunoaște pe sine, recunoaște și hiatusul

Scanned with OKEN Scanner

dintre realitate și reprezentare – și orice gen de teatru, într-o oarecare măsură, recunoaște această discrepanță – atunci poate apărea și o stratificare complexă a nivelelor:

> Cineva privește spectacolul; se vede pe sine; se vede pe sine văzând spectacolul; se vede pe sine văzând pe ceilalți care văd spectacolul și care poate se văd pe ei înșiși văzând spectacolul. Deci, există spectacolul, interpreții și spectatorii; și spectatorul spectatorilor; și eul care se vede pe sine care poate fi interpret sau spectator, sau spectator al spectatorilor[33].

Astfel, Schechner este interesat de o formă de spectacol care supune unei analize atente limita dintre teatru și non-teatru, cum ar fi, de exemplu, spectacolele trupei de teatru „Squat" din New York. „Teatrul" lor se desfășoară la parterul unei construcții care, la fațadă, are un magazin, iar spectacolele au loc pe fundalul geamului vitrinei prin care trecătorii pot privi înăuntru în teatru, deși, adeseori, nu își dau seama că astfel sunt implicați și ei în spectacol.

Probabil extinzând diagnosticul lui Fried de forță diferențială a teatralismului, deoarece această forță creează limite pentru a le depăși din nou, Schechner conduce discuția spre exterior pentru a cuprinde formele de spectacol non-teatrale, susținând că forma teatralismului este, de fapt, dominantă în cultura occidentală contemporană. Noile programe de televiziune, de exemplu, par a rămâne fidele convențiilor teatrale; fie că sunt „drame naturaliste de factură ibseniană sub forma spectacolului de revistă sau de varietăți" sau sunt prezentate în maniera mai melodramatică și cinematografică a jurnalelor televiziunii naționale, viața este construită ca o serie de spectacole[34]. Fără a intenționa câtuși de puțin să separe scena „vieții" de cea a „spectacolului", Schechner se delectează așteptând o înmulțire a pragurilor incerte „dintre literatură și recitare, religie și spectacol de divertisment, ritual și reprezentații pe scenă". La fel, relația de tip „între" dintre culturi: evenimente care nu pot fi localizate cu ușurință ca aparținând uneia sau alteia dintre culturi, dar care par să se extindă în mai multe culturi, asemeni jurnalului național de știri care nu se suprapune perfect nici peste termenul de național, nici peste cel de știri[35].

Evident, se simte un aer de libertate în această celebrare a situării „între", dar, imediat, nu este deloc clar de ce o astfel de situație trebuie să fie neapărat interpretată ca binevenită sau elibe-

Scanned with OKEN Scanner

ratoare. S-ar putea spune la fel de bine că situația este similară cu cele amintite de Debord sau Baudrillard atunci când vorbesc despre societatea spectacolului sau despre epoca simulărilor – în care ștergerea distincțiilor dintre real și substitutul său poate distruge posibilitatea criticii politice. Așa după cum afirmă Herbert Blau, într-o manieră ușor mistică: „Peste întreaga lume cade vălul iluziei. Uimirea ne încrețește fruntea. Nu vorbim numai despre spectacol, ci, în galaxia Imaginarului, despre imanența Spectacolului-Lumii"[36].

Totuși, o altă parte a teoriei dramatice postmoderne remarcă posibilitățile politice oferite de subminarea sau complicarea limitelor stricte și a distincțiilor coerente pe care acestea le mențin. Într-o lume în care interpretarea și spectacolul domină, pentru a iniția o respingere a mitului prezenței prevalent în acest teatru universal, suspiciunea față de structurile de reprezentare în sine este indispensabilă:

> Suspiciunea față de prezența sau simpla prezentare a interpretului în fața publicului inundă teatrul experimental postmodern și derivă... din anxietatea creată de recentele demonstrații diacronice ale conivenței dintre prezență ca artă de a convinge sau carismă, și structurile de putere represive. În teatru, prezența este matricea puterii; teatrul postmodern de rezistență trebuie, de aceea, să dezvăluie conivența prezenței cu autoritatea și, în același timp, să se opună unei astfel de conivențe, refuzând să se instaleze el însuși ca Alteritate carismatică[37].

În expunerea sa, Philip Auslander nu propune un teatru radical care pur și simplu se desparte de limbajul și experiența teatrului convențional. Analiza pe care o face producției *L.S.D.* (*...Just the High Points...*) – realizate de trupa „Wooster Group" din New York, în 1984-1985 subliniază manierele în care trupa a utilizat tehnica novatoare pentru a submina, din interior, teatrul prezenței. Spectacolul prezentat de „Wooster Group" pune alături fragmente din drama *The Crucible* a lui Arthur Miller și o prezentare a procesului anilor '60 care l-a avut ca protagonist pe dr. Timothy Leary, un guru implicat în afaceri cu droguri. Printre acestea sunt intercalate alte subiecte, inclusiv citate din recentele dezbateri publice dintre Timothy Leary și G. Gordon Liddy, extrase din *Miami Vice* și o parte în care actorii re-joacă încercările lor de a repeta *The Crucible* în timp ce se află sub influența LSD-ului. Ideea

Scanned with OKEN Scanner

spectacolului, susține Auslander, este de a descompune textul lui Miller și de a-l privi în contexte și din unghiuri diferite – insistând, de exemplu, asupra problemelor de discriminare rasială și sexuală, care par a fi ocultate sau absente în piesa lui Miller.

Aceast demers, așadar, nu reprezintă o eliberare, ci o formă de deconstrucție teatrală, o critică care riscă să stabilească o anumită complicitate cu structurile pe care le supune criticii, în scopul de a elimina convenții sau supoziții mai profunde sau mai puțin conștientizate. Auslander afirmă că „nu este vorba despre a declara, o dată cu Artaud, «Fără capodopere!», ci despre a ocupa structurile date și a le opune rezistență"[38]. Un exemplu în acest sens, extras din studiul favorabil realizat de Auslander, îl constituie maniera în care „Wooster Group" neagă caracterul nemediat al spectacolului, lăsând actorii să citească, uneori ca persoane, alteori ca personaje, texte care sunt prezente fizic pe scenă. În consecință, personajul devine „problematic, nu un dat... Afirmându-și dependența față de text și totuși problematizând categoric relația cu acesta, «Wooster Group» analizează în profunzime principala structură de autoritate din teatrul tradițional"[39].

Pretenții similare au fost emise recent și de creația artiștilor și grupurilor feministe. Jeanie Forte surprinde modalitățile prin care teatrul-spectacol poate funcționa în interiorul și în afara structurilor de reprezentare care, la fel ca și structurile politice, evident mai „dure", se consideră că autorizează funcționarea patriarhatului. Forte susține în special faptul că discursul este dependent de perceperea femeii ca obiect, ca acel semn din limbaj despre care întotdeauna se vorbește, fără a dobândi vreodată statutul deplin de subiect vorbitor. Aceasta presupune că, în cadrul culturii dominante, femeile ocupă spațiul unei absențe și nu se pot exprima decât prin falsitate și simulare. Reacția spectacolului postmodern feminist față de această concepție constă în aducerea în prim-plan a vocilor feminine, și, în același timp, în refuzul ca acestea să fie reduse la tăcere. „Deconstrucția" descrisă de Forte pare să fie destul de diferită de cea evocată de Auslander în studiul despre „Wooster Group", deoarece, în loc să prezinte negocierea dificilă a unui set de convenții reprezentaționale care trebuie acceptat sau respins imediat, ea oferă mai degrabă perspectiva, mult mai rapid satisfăcătoare, a unei descoperiri și legiferări, într-o formulă familiară, a

Scanned with OKEN Scanner

identității femeii ca „subiect care vorbește". O parte, nu foarte criptică, dintr-o reprezentație teatrală, descrisă de Forte ca un „refuz" categoric „al Alterității", se referă la Ulrike Rosenbach, îmbrăcată într-un maiou alb de balerină și țintind cu săgeți o madonă cu pruncul[40]. Un exemplu, mai puțin obișnuit, dat de Forte îl constituie piesa intitulată „Interior Scroll", montată în 1975, în care Carolee Schneemann apărea goală în semiobscuritate și citea o fâșie îngustă de text scoasă din vagin (textul în sine fiind discursul unui regizor de film-bărbat). Considerând divizarea bizară a limbajului între masculin și feminin, corp, voce și text, în „Interior Scroll" sau în interpretarea dată de Forte acestei piese, pare ciudat să se susțină pur și simplu că în acest gen de piese „artiștii-femei contestă în acest mod ordinea simbolică, afirmându-se ca «subiecte care vorbesc», sfidând direct construcția patriarhală a discursului"[41]. Incontestabil, genul de teatru descris aici este politic și, în multe privințe, este și, într-un anumit sens, subversiv, dar nu este deloc ușor să înțelegi cum ilustrează el pretențiile sofisticate ale deconstrucției și teoriei postmoderne care îl susțin.

Dificultatea de a realiza simplul pas „afară" din structurile dramatice convenționale și din așa-zisul lor aparat de autoritate, represiune și excludere, este destul de rar luată în considerație de teoriile postmoderne ale spectacolului. Unul dintre puținii scriitori care au meditat asupra paradoxurilor îngrijorătoare implicate de teatrul postmodern, rămânând fidel intenției de a realiza un teatru al deconstrucției, este Herbert Blau. Într-un eseu intitulat „Universals of Performance", Blau susține că trăsătura distinctivă a teatrului contemporan este dorința de a nega teatralismul, concomitentă cu reîntoarcerea necesară și inevitabilă a realității teatralismului:

> Pe măsură ce îndrăgim unificările pe care le proiectăm asupra culturilor „primitive", tindem să uităm faptul că până și spectacolele, despre care se presupune că sunt în afara reprezentării, ființează în interiorul granițelor acesteia... Nici unul dintre noi... nu a văzut vreodată un spectacol care, prin reacția sa împotriva mimeticului, prin dorința de a alunga aparența, să nu fi sporit substanțial (cu cât este mai reușit) coeficientul simulării, subminarea timpului de aparență[42].

Pentru Blau, pretențiile teatrului privind caracterul său nemediat, cu aparenta sa subminare a autorității textului, autorului sau regizoru-

Scanned with OKEN Scanner

lui, sunt întotdeauna viciate sau obstrucționate de realitatea teatralismului, deoarece, „atâta timp cât *există* un spectacol, mecanismul teatrului anihilează rapid aparența și se grupează în jurul unui spațiu al subversiunii“[43]. Chiar și efectul teatral al suspendării timpului este un efect elaborat sau proiectat care există permanent în cadrul structurilor timpului social curent și este legiferat de către acestea; în acest sens, este o suspendare a timpului în contul unui „timp împrumutat“. Această metaforă îl conduce pe Blau la ideea centrală a eseului său, și anume că nici un spectacol nu poate vreodată să spere, cu adevărat, să deschidă, pentru sine, un spațiu autonom; orice spectacol are loc în cadrul unui context instituțional și fiecare reîntoarcere la origine (similar actorilor lui Peter Brook care au jucat în satele indigenilor un teatru al elementelor primare) este întotdeauna preluată în cadrul structurilor de diferență și de probabilitate culturală. A păși în afara istoriei este întotdeauna un act istoric. Acesta este motivul pentru care Blau afirmă că orice spectacol este, într-un anumit sens, „înstrăinat“ sau ipotecat; niciodată imediat independent, ci, întotdeauna, dator multiplelor sale contexte pentru posibilitatea de a lăsa impresia contactului direct în absența contextului:

> Nici o aparentă dăruire de sine din partea actorului, nici o iluzie de contact direct, oricât de puternice ar fi sau oricât de mult ar estompa timpul pe moment, nu pot spori clipa privilegiată, deoarece ea este numai pentru o clipă atemporală – și, încă o dată, teatrul inundă adevărul cu prezența sa, singura *prezență* care există aici. Abia atunci ne dăm seama că asentimentul nostru, în baza unui *timp împrumutat*, a fost instituționalizat, istorizat, prin însuși faptul că am consimțit la violentarea spectacolului[44].

Specificitatea criticii deconstructive a lui Blau constă în maniera de investigare a structurilor care formează o reacție critică față de teatru și spectacol. Multe alte studii asupra teatrului și spectacolului postmodern reproduc, lipsit de simț critic, un model unic, simplu, al dramaticului, model care proiectează o scindare absolută între fixitate, pe de o parte, identificată, așa cum este foarte posibil, cu paternitatea operei, dictatura regizorului sau textul în postura de „mână moartă“; și, pe de altă parte, procesul, cu întreaga variabilitate și contingență așa-zis „liberă“ a spectacolului.

Scanned with OKEN Scanner

Dansul

Tensiunile amintite au fost evidente cu precădere în sfera dansului și a reflecțiilor teoretice asupra acestuia, mai ales în lucrările scrise de Sally Banes care, mai mult decât orice alt comentator, contribuie la explicarea evoluției dansului în termenii paradigmelor analitice moderne și postmoderne. Modernismul în dans – în creațiile realizate de Isadora Duncan, Loïe Fuller și Martha Graham – a debutat cu o respingere a formalismului academic și o îmbrățișare a valorilor expresivității individuale. Isadora Duncan s-a străduit să reproducă prin dans formele și mișcările naturale ale valurilor și vântului, refuzând formalismul costumului și coregrafiei. Dansatorul devenea nu instrumentul, ci sursa semnificației dansului. Modernismul în dans a fost identificat, în primul rând, cu libertatea de expresie a corpului și cu expresia corporală a acestei libertăți, așa cum cerea Isadora Duncan susținând că „dansatorul viitorului va fi un dansator al cărui trup și suflet s-au dezvoltat atât de armonios împreună, încât limbajul natural al sufletului va fi devenit mișcarea trupului"[45]. Declarațiile de acest gen care se referă fie la dansul modern, fie la punerile în scenă prin intermediul acestuia conțin un anumit paradox nedetectat. Dacă trupul neîncorsetat devine centrul și sursa semnificației dansului modern, chiar rolul său de simbol, fie și numai de simbol al forțelor sale expresive, este cel care-l pune între paranteze și îl dematerializează. Corpul nu putea niciodată să fie în întregime *el însuși* atâta timp cât rolul său consta în exteriorizarea propriei individualități autentice. Scena devenea – sau rămânea – un teatru, în accepția peiorativă susținută de Michael Fried, un domeniu de reprezentare care diviza atenția spectatorului între vizibil și inteligibil, între ceea ce se vedea și ceea ce semnifica. Nu este deloc surprinzător faptul că așa-zisa celebrare și exprimare liberă a trupului imaterial din dansul Isadorei Duncan a cedat în fața formalizării crescânde și riguroase a expresivității, mai ales în creațiile realizate de Martha Graham și Doris Humphrey, creații care sunt profund personale, dar, în egală măsură, și extrem de disciplinate, insistând asupra autonomiei din ce în ce mai accentuate a tehnicii și limbajului dansului.

În cursul anilor '60, această manieră de a înțelege dansul și practicile și instituțiile care s-au consolidat în jurul său a început să fie contestată. Contestarea s-a concentrat în efervescența activității

Scanned with OKEN Scanner

avangardiste desfășurate la New York în anii '60 și, în mod special, în activitatea dansatorilor și coregrafilor care au devenit cunoscuți sub numele de „Judson Dance Theater" din trupa căruia făceau parte Yvonne Rainer, Steve Paxton, Simone Forti și Lucinda Childs. Acești dansatori au căutat de la început să extindă și să clarifice natura dansului. Spre deosebire de tradițiile dansului modernist asociat Marthei Graham, ei au încercat să imprime dansului o deschidere spre diferite stiluri, acțiuni și repertorii dinamice. Cu toate acestea, așa cum remarcă Roger Copeland, natura acestei deschideri va fi în mod ciudat determinată de faptul că modernismul instituționalizat în dans, împotriva căruia se reacționa, nu era atât de evident formalist ca opera stilistic impersonală creată de Mies van der Rohe în arhitectură sau ca tehnicismul de avangardă promovat de Clement Greenberg în pictură. Faptul că modernismul în dans a fost prin definiție „excitant", expresiv și individualist, a făcut ca reacția postmodernă față de el să fie nevoită să îmbrace forme care au combinat, în mod paradoxal, expansiunea stilistică cu strunirea excesului expresiv[46]. Pentru dansatorii și coregrafii de la „Judson Dance Theater", dansul trebuia și putea include acțiuni precum respirația, aplecarea, căscatul, plimbarea și mânuirea obiectelor de uz curent. Bazată pe colaborare, explorare și improvizație, creația celor de la „Judson Dance Theater" a fost extrem de mult influențată de operele și ideile lui Merce Cunningham și John Cage care au elaborat o formă mixtă de muzică-dans, fără nici o tentativă de a combina muzica și dansul într-un scop unificator. Preferința pentru coincidență în detrimentul coeziunii este evidentă în faptul că cei doi lucrează de cele mai multe ori separat, cele două părți ale colaborării fiind reunite numai în spectacolul real care prezintă o piesă anume. Protejarea împotriva efectelor sufocante ale intenționalității artistice este accentuată de utilizarea procedeelor aleatorii folosite atât de Cunningham, cât și de Cage, pentru a genera structuri și reguli de combinare ale elementelor distincte de mișcare și sunet.

Dacă tendința de deformalizare și multiplicare a mijloacelor caracteristice dansului modernist era legată și condusă de o etică a expresivității, deformalizarea corespunzătoare susținută de „Judson Dance Theater", precum și de creațiile derivate din acesta spre sfârșitul anilor '60 și '70, se opunea expresivității. Ceea ce se vedea și auzea în dans nu trebuia să fie reprezentarea alegorică a nimic în

Scanned with OKEN Scanner

afara sa (libertate, putere, năzuințele spiritului uman); trebuia să fie dansul în esența sa, fără să-și îngăduie să devină simbolul a altceva, nici chiar al faptului că este el însuși. În ciuda inconstanței sale prolifice, această concepție se baza pe un refuz, refuzul interpretării sau interpretabilității, încurajat de Susan Sontag în importantul eseu scris în 1964 și intitulat „Against Interpretation":

> Din punct de vedere teoretic este posibil ca exegeții să fie eludați... realizând opere de artă a căror aparență să fie atât de omogenă și pură, al căror impuls să fie atât de rapid, a căror adresare să fie atât de directă, încât opera să poată să fie... doar ceea ce este... Datoria noastră nu este de a descoperi volumul maxim de conținut al unei opere de artă, și, cu atât mai puțin, de a stoarce mai mult conținut decât există deja în operă. Datoria noastră este de a reduce conținutul astfel încât să putem sesiza, cât de cât, esența[47].

Cu toate acestea, interpretarea nu este ceva adăugat arbitrar și ilegitim practicii artistice, de la care cineva s-ar putea abține printr-o simplă decizie sau un act de voință. Posibilitatea de a reflecta asupra naturii și semnificației operelor de artă este închisă în interiorul acestora fie și numai în virtutea faptului că operele artistice trebuie mereu să sugereze sau să-și legifereze diferența față de activitățile curente de natură non-artistică (nu în ultimul rând, și, mai ales, prin negarea conștientă a acestei diferențe). Aceasta înseamnă că o artă „interpretativă" nu este ceva care să fie descoperit sau recuperat înaintea sau dedesubtul acumulărilor neautentice ale reflecției, ci o realizare înfăptuită printr-o extragere elaborată și abilă a interpretabilității din operă. Yvonne Rainer și studiile sale ilustrează cel mai bine aspirația de reducere la intrinsec, chiar dacă, probabil, opera ei a devenit emblematică pentru această fază a dansului postmodern, atât datorită afirmațiilor despre dans care merită să fie citate, cât și prin calitățile creației în sine. În anul 1965 ea scria:

> NU spectacolului nu virtuozității nu transformărilor și magiei și simulării nu fascinației și transcendenței imaginii starurilor nu eroicului și anti-eroicului nu imagisticii ieftine nu implicării interpretului și spectatorului nu stilului nu cabotinismului nu seducerii spectatorului prin trucuri de interpretare nu excentricității nu emoției sau emoției induse[48].

Scanned with OKEN Scanner

Există un gen de dans anume care a ilustrat această orientare. A început ca un dans pentru trei soliști și a fost interpretat în 1966, când i s-a dat numele de *The Mind is a Muscle Part 1*. Dansul a dezvoltat o serie de versiuni diferite care au fost interpretate de Rainer și partenerii ei, în ocazii și contexte diferite, de obicei, sub numele de *Trio A*. Dansul dura numai aproximativ patru minute și jumătate și era compus dintr-o secvență complicată și continuă de mișcări distincte. Pentru spectator, înțelegerea era dificilă nu numai datorită absenței unor mișcări repetate, ci și datorită evitării deliberate a oricărui fel de ritm sau tipar structural. Dansul nu urmărea să restructureze sau să transforme timpul și spațiul în care se manifesta, ci pur și simplu să coincidă în totalitate cu acestea. În ciuda varietății diferitelor tipuri de mișcări etalate, se evita, în egală măsură, virtuozitatea sau sugerarea unui efort excesiv; se lucra foarte puțin întins la sol sau în aer. Spre deosebire de contrastele definitorii pregnante ale baletului tradițional, așa cum sunt ele exprimate, în particular, prin utilizarea săriturii și piruetei și prin alternarea dintre extremele de pauză ale mișcării și mișcare, prostrație și elevație, revelație și tăinuire, *Trio A* este alcătuit dintr-o mișcare continuă menită să evidențieze vizibilul. În cadrul analizei detaliate din *Terpsichore in Sneakers*, Sally Banes descrie dansul ca pe „o replică postmodernă la piruetă, o negare a dansului clasic a cărui prelungire este totuși". În acest dans „corpul nu se oprește niciodată, niciodată nu-și ascunde urcușurile și coborâșurile, interiorizările și exteriorizările... Frumusețea din *Trio A* constă nu în ideile de grație, eleganță, expresie dramatică sau chiar în natura sa, ci în realitatea materială a prezenței și distanțării sale care coexistă"[49].

Trio A precipită apariția unui alt manifest scris de Yvonne Rainer în 1966, „A Quasi Survey of Some «Minimalist» Tendencies in the Quantitatively Minimal Dance Activity Midst the Plethora, or an Analysis of *Trio A*" care oferă o listă a contrastelor dintre elementele dansului tradițional sau modernist, care trebuie reduse sau eliminate, și calitățile dansului postmodern pe care îl propune ca înlocuitor. În locul frazării și variației dinamice care determină desfășurarea și conduce la punctul culminant, ea sugerează mișcările „inventate", evenimente distincte și egalitatea repetitivă a părților. În locul dansului ca interpretare expresivă sau dramaturgie

Scanned with OKEN Scanner

a personajului, ea propune interpretarea neutră a obligațiilor sau a activității asimilabile obligației. În schimbul complexității câmpului spațial, ea sugerează utilizarea unui eveniment, a unei acțiuni și a unui ton unic într-un spațiu simplificat. Iar în locul etalării deplinei virtuozități a corpului, atât de dezvoltate, ea dorește să inventeze dansuri la scară umană[50].

Din această cauză, diversificarea stilistică a dansului din anii '60 și '70, diversificare care a fost confirmată și celebrată de prima și, probabil, cea mai definitorie proclamare a postmodernismului în dans, studiul lui Sally Banes, *Terpsichore in Sneakers*, conținea elemente care păreau, atât de inconfundabil, moderniste. Austeritatea dorinței de a explora și afirma natura dansului, preferința pentru simplitate, puritate și abstracțiune și cultivarea unei anumite indiferențe și lejerități abstracte a tonului dincolo de fluiditățile periculoase ale trăirii intense, toate asociază dansul cu acea afirmare conștientă și purificare a propriilor mijloace de expresie reclamate de Clement Greenberg. (Nu cea mai neînsemnată dintre ironiile legate de exigența lui Greenberg, ca fiecare artă să urmărească specificitatea particularităților tehnicii sale, constă în succesul ei ca regulă generalizabilă a non-generalizabilului, regulă care se consideră că poate fi aplicabilă imparțial oricărei arte.)

Titlul unuia dintre spectacolele lui Steve Paxton, care a fost analizat în detaliu de Sally Banes, exprimă foarte bine această convergență estetică. *Flat*, interpretat pentru prima oară în 1964, este un spectacol organizat în jurul unor mișcări și acțiuni simple și prozaice: mersul, statul pe scaun, în picioare, îmbrăcatul și dezbrăcatul. Acțiunea și efectul spectacolului corespund perfect și fără exagerare titlului său care sugerează nivelarea. Și totuși titlul nu poate fi interpretat pur și simplu ca o prelungire a spectacolului. Fie intenționat, fie printr-o întâmplare semnificativă, planeitatea dansului lui Paxton face aluzie la acea planeitate a picturii proclamată de Greenberg cu douăzeci de ani în urmă. Idealul suprafeței plane în dans este oferit ca o imitație și un echivalent al idealului planeității din pictură, printr-o mișcare care permite creației, în mod ilegitim, să se dilate în profunzimea și dimensiunea interpretativă. Analiza făcută spectacolului de Sally Banes, care se referă, semnificativ, nu la varianta inițială, ci la reluarea spectacolului, realizată de Paxton în 1980, recunoaște în mod comic imposibi-

Scanned with OKEN Scanner

litatea realizării planeității pe care o susține și încearcă să o legifereze, subtitlul studiului fiind „Steve Paxton's *Flat* in Perspective", iar scopul declarat impasibil încă de la început fiind acela de a „realiza o analiză în profunzime" a spectacolului (*WDAP*, 227). Deoarece ideea analizei sale detaliate (care, la fel ca și obiectul ei, este ea însăși deliberat plată și nemarcată de semnele unei implicări afective) este aceea de a demonstra nu autonomia operei la nivel sintagmatic, ci faptul că „dansul postmodern nu numai *există*, dar și *semnifică*" (*WDAP*, 227). În acest caz, opera este interpretată ca o narațiune despre platitudinea socială, „o tragedie banală a unui om care este condiționat și inhibat de rolul său social", și ca o reflecție conștientă asupra limitelor și posibilităților dansului care „ilustrează afirmația că dansul poate fi format de mișcarea organizată poetic, de mișcări familiare devenite străine în virtutea plasării lor într-un nou context" (*WDAP*, 239). În acest punct, una dintre pretențiile de postmodernism este înlocuită de o pretenție de o cu totul altă natură. În timp ce *Terpsichore in Sneakers* afirma un postmodernism al spectacolului absolut, autonom, *Writing Dancing* supune această viziune unei reinterpretări care sugerează importanța unei atari reinterpretări pentru definirea termenului de postmodern. S-a demonstrat că postmodernismul unor opere de genul lui *Flat* este intrinsec exact datorită lipsei propriei identități, datorită faptului că nu reușește să se încadreze în definițiile anterioare date postmodernismului.

Aceasta corespunde unei noi bogății și varietăți stilistice în dansul anilor '80. Accentul pus pe luminozitate, comunicare directă și purificare, prin ceea ce Banes numește „coregrafia analitică postmodernă" a anilor '60 și '70, începe să fie înlocuit de dorința de a face ca formele de exprimare să colaboreze și să se combine. Coregrafi a căror creație anterioară s-a concentrat pe descoperirea și etalarea autonomiei dansului încep să lucreze cu dramaturgi și muzicieni (de pildă, Trisha Brown cu Robert Rauschenberg și Laurie Anderson, iar Lucinda Childs cu pictorul Sol LeWitt, compozitorul Philip Glass și dramaturgul Robert Wilson). Ceea ce în decadele anterioare era suspectat că antrenează deturnări și denaturări neesențiale ale scopurilor și posibilităților dansului – lumina, decorul, costumul – capătă o nouă valență expresivă.

Coregraful și dansatorul american Jim Self, care a lucrat cu Merce Cunningham, nemulțumit de austeritatea tehnică a stilului

Scanned with OKEN Scanner

lui Cunningham, a dat o formulare exactă pentru noua expansivitate a fazei târzii a dansului postmodern, într-o replică la interdicțiile clare impuse de Yvonne Rainer: „La Yvonne Rainer ideea principală era să spună nu... Iar eu sunt înclinat să spun da tuturor acestor lucruri. Și asta am și făcut. Am spus da teatralismului, da costumelor, da virtuozității, da montărilor grandioase ale unor opere, da realizării baletelor, da oricărui lucru căruia m-am gândit că aș putea să-i spun da" (citat în *WDAP*, 334). Stilurile de dans aparținând diferitelor tradiții și culturi (africane, asiatice, latino-americane) încep să se ciocnească și să se întrepătrundă. Creșterea extraordinară a răspândirii dansului popular în cursul anilor '80 și '90, – când dansul a început mai degrabă să influențeze și să determine caracterul muzicii populare, așa cum a mai făcut-o în perioada 1920-1950, decât să fie determinat de acesta, ca în anii '60 și '70 – însoțită de apariția consecutivă a culturii „disco", „breakdance", „bodypopping", „hiphop" și „rave", a avut un impact important asupra dansului clasic și avangardist. În același timp, dansul s-a reaplecat asupra propriei istorii pentru a-și reimagina și restabili relațiile cu baletul clasic. Reflexivitatea închisă a creațiilor care au atras atenția asupra „caracterului lor de dans", a evoluat spre reflexivitatea mai complexă a creației care parodiază ironic tradițiile dansului, în special în privința proiectării diferenței de „gen", așa cum se întâmplă, de exemplu, în spectacolele grupului feminin britanic de dans „The Cholmondeleys" și, de asemenea, face aluzie la suprapunerile și cooperarea cu alte forme de media. Vizibilitatea și accesibilitatea crescândă a dansului în realizările TV și video au condus la o întrepătrundere a spectacolului și reprezentării, evidențiată de interesul manifestat atât față de introducerea coregrafiei în producțiile TV, cât și de introducerea „transpunerii video" în însuși stilul dansului[51]. Toate aceste evoluții au fost rezumate de Sally Banes ca o exprimare în dans și prin dans a acelei

> Culturi multidisciplinare, cosmopolite, internaționaliste care este inspirată de – și își apropriе prin juxtapuneri distonante din – fuziunea artelor pe care am ajuns să le considerăm incompatibile, ca aparținând unor culturi îndepărtate de propriile noastre idei de separare și specializare a artei culte atât din punct de vedere geografic (de exemplu, Africa de vest sau Japonia) sau temporal (Europa secolului al XVIII-lea sau Rusia înainte de creștinism, așa cum a fost ea redată de

Scanned with OKEN Scanner

balete montate la Paris de Diaghilev), cât și în termenii stratificării de clasă (Bronxul sau Milwaukee Avenue din Chicago). (*WDAP*, 324)[52]

În dansul postmodern sau în convergența contemporană a dansului cu postmodernismul în general, denumirea de postmodern nu este, așadar, o reflecție tardivă, ci o parte constitutivă a naturii sale non-identice cu sine. În prima sa expunere entuziastă despre condiția dansului contemporan, *Terpsichore in Sneakers*, Sally Banes dădea noului dans denumirea de postmodern, dar nu încerca să găsească un nume și pentru actul de denominație al acestuia. Titlul unei culegeri mai recente de studii realizate de Banes asupra aspectelor dansului contemporan și postmodern reflectă o nouă incapacitate sau ostilitate privind separarea activităților legate de spectacol de cele de reflecție asupra acestuia. *Writing Dancing in the Age of Postmodernism* sugerează, în primul rând, o nouă mobilitate a relațiilor dintre dansul „postmodern" veritabil și condițiile culturale postmoderne mai generale – în special interferența și amestecul stilurilor și tradițiilor care decurg din multiculturalism și sunt o caracteristică a acestuia –, și, în al doilea rând, continuitatea dintre dans și scrierile despre dans. În aceste condiții, perceperea scrierii ca pe un gen de dans și a dansului ca pe un gen de scriere s-ar putea să nu mai fie atât de absurdă. Deplasarea lui Sally Banes de la postmodernismul inițial din *Terpsichore in Sneakers*, concentrat pe coregrafiile experimentale din anii '60, din Statele Unite, spre cel de-al doilea postmodernism evidențiat mai difuz, dar imposibil de ignorat în stilurile coregrafiei și spectacolului analizate în *Writing Dancing in the Age of Postmodernism*, ar putea fi probabil înțeleasă ca o trecere de la postmodernismul genealogic la cel analogic, trecere definită în prefața acestei cărți. Ceea ce pare acum să conteze cel mai mult nu este istoria internă a dansului, ci preocuparea sa vie îndreptată spre alte tipuri de practică artistică și funcție socială.

Mimul

Arta mimului este antrenată și ea în ritmul purificării moderne urmate de apariția conglomeratului postmodern. Așa cum sugera Thomas Leabhart, ideea unei reprezentații mute constituie în sine o

Scanned with OKEN Scanner

manifestare relativ recentă în teatru. În perioadele mai vechi, în teatru, mimodrama (sau mimesis-ul) era rar mută; putea fi însoțită de cânt, incantație și muzică și, de asemenea, putea presupune existența unui text vorbit. Spectacolul mut al mimului făcea parte dintr-o distribuire în comun a funcțiilor vorbirii, sunetului și mișcării în cadrul spectacolului teatral în ansamblu. Uneori, de exemplu în teatrul oriental, cum ar fi „Bharata Natyam" din sudul Indiei sau teatrul „Noh" din Japonia, aceasta era rezultatul unei specializări accentuate a virtuozității aspectelor vocale și cinetice ale spectacolului, până în punctul în care devenea responsablitatea unor interpreți distincți. Spectacolul absolut mut, în care cuvintele sunt cu desăvârșire suprimate, pare să își aibă originile în interdicția prin lege impusă trupei „Italian Players", o companiei rivală celor de la „Comédie Française" și „Opéra", pe care Ludovic al XIV-lea a exilat-o pe malul stâng al Senei, permițându-i să joace numai cu condiția ca actorii să nu rostească nici un cuvânt. Restricții similare au fost menținute în multe teatre franceze în cursul secolului al XVIII-lea, ele conducând la dezvoltarea și perfecționarea spectacolului mut de pantomimă[53].

Chiar și în aceste condiții totuși, interdicția de a vorbi era adresată actorilor, nu întreg spectacolului care putea cuprinde cuvinte prezentate pe cartonașe însoțitoare sau sub forma cântecelor și corurilor interpretate de public. Dezvoltarea „mimului corporal" absolut, în care mișcarea corpului nu era numai total disociată de vorbire și sunet, ci și pe deplin independentă față de acestea, s-a produs în secolul al XX-lea, ca parte constitutivă a mișcării de purificare sau deteatralizare a spectacolului. Actorul, profesorul și teoreticianul francez de teatru Jacques Copeau își antrena trupa impunând o expresivitate strict formalistă a atitudinii și gestului, și separa mișcarea de vorbire pentru ca fiecare să poată deveni accesibilă unei analize mai complete. În anii '30 și '40, aceste idei au fost duse mai departe de discopolul său Etienne Decroux în colaborare cu actorul Jean-Louis Barrault. În 1931, Barrault propunea ca teatrul să fie purificat prin impunerea unei interdicții totale, pentru o perioadă de treizeci de ani, a vorbirii uzuale, urmând ca, după aceea, să i să permită să revină în condiții riguros reglementate. Criticul și istoricul mimului Jean Dorcy comenta entuziasmat unul dintre spectacolele realizate la Paris, în 1945, de Decroux și Barrault:

Scanned with OKEN Scanner

> Să înțelegem că mimul corporal reclamă o scenă goală, actori dezbrăcați și nici o variație a luminii. Deoarece, măcar o singură dată, teatrul nu mai reprezintă punctul de intersecție a tuturor artelor, ci triumful exclusiv al uneia singure: arta corpului în mișcare.[54]

Mai curând decât să aparțină acestei tradiții austere a purificării teatrului, creația celui mai celebru artist-mim din ultimele decenii, Marcel Marceau, privește de fapt înapoi spre tradițiile teatrale, sentimentale, narative ale pantomimei secolului al XIX-lea, așa cum probabil au fost ele mediate de către filmul mut pentru publicul secolului al XX-lea. Creația lui Marceau așteaptă cu nerăbdare însă și diversificarea sau reteatralizarea mimului care s-a petrecut abia începând cu finele anilor '60. Aceasta a provocat o prăbușire a mimului corporal absolut și asocierea sa cu alte stiluri și mijloace de exprimare. Corpul independent, mut, specific modernismului cedează în fața corpului fragmentat, dar acționând unitar din spectacolul postmodern, în care, în teatru, mimul redevine intermitent, mai degrabă decât continuu, un element în cadrul unui întreg care coordonează forme de exprimare distincte ca dansul, muzica, narațiunea, clovneria, acrobația, jongleria și iluzionismul. Printre cei care au contribuit la această de-diferențiere a mimului în anii '70 și '80, se numără „San Francisco Mime Troupe", „Bread and Puppet Theatre", „Mabou Mimes", Bill Irwin, Paul Zaloom și alți artiști specializați în „noul vodevil" promovat de spectacolul american[55]. Paradoxal, s-ar putea crede că diversificarea mimului l-ar elibera mai evident de subordonarea față de cuvânt, decât suprimarea absolută a elementelor de extraneitate din mimul corporal modernist în care corpul tindea să devină un simbol al lumii absente. Așa cum remarcă Thomas Leabhart:

> Mimul postmodern își transformă și modelează corpul nu ca semn sau simbol al unui cuvânt pe care s-a decis să nu-l rostească sau ca pe o completare a unui cuvânt pe care l-a ales pentru a fi rostit, ci ca o metaforă a unei alte transformări, a unei alte modelări care nu poate fi văzută, dar care poate fi sugerată prin ceea ce este vizibil[56].

În timp ce teatrul modern al tăcerii tânjește după deplinătatea cuvântului pe care o substituie, tăcerea postmodernă cooperează prin vociferarea discontinuă a diferitelor forme de desfășurare și adresare teatrală.

Scanned with OKEN Scanner

Muzica

Muzica modernă a fost caracterizată de același ritm al dizolvării urmate de reconstituire, ritm evidențiat și în domeniile artei și literaturii. Șocul noutății asociat cu apariția modernismului în muzică a fost extrem de profund și de traumatic. În mod discutabil totuși, modernismul își are începuturile în noile structuri armonice complexe care pot fi întâlnite la sfârșitul secolului al XIX-lea în operele lui Wagner, Bruckner și Mahler. În creația acestor compozitori, stratificarea densă a armoniilor și conlucrarea din ce în ce mai complexă a elementelor complică contrastul definitoriu existent anterior între prim-planul melodic și fundalul armonic, pe de o parte, și articularea clară a elementelor narative succesive, pe de altă parte. Utilizarea laitmotivului și a construcției unor rețele de anticipație și recurență are ca efect impunerea conștientizării structurilor simultane, mai curând decât a celor progresive. Dacă o astfel de muzică este expresivă, ea este, am putea spune, expresivă structural; din ce în ce mai mult, ea exprimă nu ideea, trăirea sau substanța unui sentiment aflat la bazele sau anterior muzicii, ci, în evoluție, drama propriei sale liniști sufletești sau netulburării. În același timp, estetica muzicală începe să insiste, din ce în ce mai mult, asupra ideii de muzică ca artă perfectă, nelegată de trivialitatea discursului și semnificației la care nu poate fi redusă[57].

Compozitorii de avagardă ai secolului al XX-lea adresau muzicii mult mai multe provocări extreme, extinzând și transformând convențiile și vocabularul acesteia, împingându-le la limită și dincolo de ceea ce părea posibil și legitim din punct de vedere muzical. În *The Rite of Spring*, Stravinsky a deschis calea unei muzici organizate în jurul percuției și ritmului. Bartók a căutat să găsească noi posibilități structurale și expresive în muzica populară ungară. Scriabin, Berg, Schoenberg și Webern au mers și mai departe, lăsând în urmă baza armonică a muzicii occidentale și explorând posibilitățile atonalismului. A existat o tendință larg răspândită de extindere și exuberanță acustică, o dorință de armonizare și de cuprindere a noilor vociferări și disonanțe ale vieții moderne în artele auditive temporale care, pentru mulți, păreau a fi expresia necesară a modernității ca atare. Pictor futurist, inventator și compozitor, italianul Luigi Russolo reclama o „artă a zgomotelor" care să elibereze forma și potențialul muzical prin sunetul sirenelor

Scanned with OKEN Scanner

fabricilor, prin zgomotul traficului și gălăgia orașului modern. După stablirea sa în Statele Unite, compozitorul francez Edgard Varèse a militat în piese ca *Hyperprisms*, compusă în 1923, și *Ionisation*, compusă în 1931, pentru un nou caracter globalizant al epicului care să înregistreze noua încărcătură auditivă, irezistibilă și excesivă, a vieții moderne și, în același timp, să utilizeze tehnologiile moderne pentru a face accesibile și manevrabile noi timbre și armonii. Mai târziu, Varèse a fost unul dintre primii compozitori care a experimentat posibilitățile muzicii electronice.

Dar forțele centrifuge de expansiune și dizolvare din muzica modernă au provocat rapid propriul lor gen de retragere neliniștită, în paralel cu clasicizarea avangardei artistice sub influența concepțiilor lui Clement Greenberg și Michael Fried. În 1921, Arnold Schoenberg anunța descoperirea unui principiu care va ordona și disciplina scopul – până atunci cu variații libere și intuitiv – practicii compoziției atonale. Schoenberg a propus o compoziție care să fie guvernată nu de simetriile pitagoreice ale armoniilor occidentale tradiționale, ci de variații pe tiparele obținute din cele douăsprezece note ale gamei cromatice dispuse într-o serie simplă, concepție care a ajuns să fie cunoscută sub numele de sistem dodecafonic-serial. Această serie oferea baza pentru o temă sau secvență de note care urma să fie folosită pentru programarea permutărilor și transformărilor, sub rezerva respectării principiului conform căruia secvența trebuie să fie încheiată întotdeauna înainte ca o alta să înceapă. Principiul serial oferea o modalitate de organizare la fel de fixă ca și cea a oricărei fugi compuse de Bach, cu deosebirea semnificativă că, în cele mai multe dintre cazuri, pentru auditoriu, era practic imposibil de auzit. Modernismul a debutat cu o tentativă de a rematerializa muzica, de a face compoziția mai receptivă față de condițiile reale dinamice ale audiției și de a explora posibilitățile expresive ale sunetului. Serialismul a oferit prilejul dematerializării muzicii, separând opera ideală sau opera percepută în esență ca o compoziție de contingența interpretării ei. Muzica modernă a debutat cu un sentiment exuberant al poziției centrale ocupate de simțul auzului în viața modernă; muzica modernă cultă a făcut ca auzul să nu mai aibă nici o legătură cu subiectul.

Lucrările lui Schoenberg și cele ale discipolului său, Anton Webern, care a aplicat principiile serialismului chiar mai rigid decât

Scanned with OKEN Scanner

maestrul său, au ajuns să se caracterizeze printr-o autonomie bazată pe negarea contingențelor dure ale vieții moderne ca atare. Dacă arta modernă a avut în Clement Greenberg cel mai de seamă susținător și impresar, muzica modernă și-a găsit în persoana lui Theodor Adorno un pontif al interpretării. Muzica lui Schoenberg îi furnizează lui Adorno baza unei teorii estetice care subliniază necesitatea autonomiei artei printr-un refuz sever, dar niciodată total, al condițiilor degradante generate de expansiunea capitalismului de consum. În termenii muzicii, Adorno a insistat pe modernism în detrimentul modernității.

Pentru Adorno, sunetul muzical organizat este un fel de „zgomot" sau exces care nu poate fi în întregime asimilabil cacofoniilor ordonate ale vieții culturale contemporane. Jacques Attali identifică în mod similar modernitatea nu cu creșterea asurzitoare a zgomotului nociv, ci cu o înăbușire sistematică a posibilităților zgomotului, prin regimul a ceea ce el numește „repetiție":

> Puterea, cu prezența ei invadatoare, asurzitoare, poate sta liniștită: oamenii nu mai vorbesc între ei. Nu mai vorbesc nici despre ei, nici despre putere. Ei aud zgomotele mărfurilor spre care imaginarul lor este canalizat prin participarea tuturor, locul în care sălășluiesc visurile lor de sociabilitate și nevoia lor de transcendență. În aceste condiții, idealul muzical aproape că devine un ideal de sănătate: calitate, puritate, eliminarea zgomotelor; înăbușirea impulsurilor, dezodorizarea trupului, golirea lui de necesități și reducerea lui la tăcere. Nu vă amăgiți: dacă întreaga societate este de acord să se adreseze atât de zgomotos prin acest gen de muzică, aceasta se întâmplă numai pentru că nu mai are nimic altceva de spus; nu mai are de ținut nici un discurs semnificativ, deoarece chiar și spectacolul devine acum doar o formă de repetiție printre altele și, probabil, o formă demodată. În acest sens, muzica este lipsită de semnificație, distrugătoare, un preludiu la o liniște socială rece în care omul își va atinge apogeul prin repetiție[58].

Modernismul a debutat cu „desacralizarea materiei muzicale, cu apariția non-formalului, a non-instituitului, a non-reprezentativului", dar „codul de disonanță" în cadrul căruia, de fapt, s-a dezvoltat, devine „o canalizare mai eficientă a producțiilor imaginarului... formând elementele unui cod de repetiție cibernetică, o societate fără semnificație – o societate repetitivă"[59].

Scanned with OKEN Scanner

Cu toate acestea, nu toate posibilitățile deschise de începuturile experimentelor moderniste au putut fi disciplinate de tehnicismul auster al serialismului. Tendința majoră a avangardei muzicale la sfârșitul secolului al XX-lea a urmărit eliberarea zgomotului de sub influența formalizărilor sunetului muzical și cucerirea autonomiei față de acestea. Probabil că impulsul inițial major al acestei tradiții care străbate opera lui Edgard Varèse, Pierre Schaeffer, Pierre Boulez și John Cage este dat de Luigi Russolo, în manifestul său din martie 1913, care reclamă eliberarea posibilităților muzicale ale zgomotului în general și, în special, a complexității, diverse și nesintetizabile, a sunetului orașului:

> Auzul unui om care trăia în secolul al XVIII-lea nu ar fi putut să reziste intensității nearmonioase a unor acorduri produse de o orchestră contemporană (cu de trei ori mai mulți instrumentiști decât o orchestră din timpul său). Dar auzului nostru îi place, deoarece este deja deprins cu viața modernă, atât de generoasă cu zgomote dintre cele mai diverse. Cu toate acestea, auzul nostru nu este satisfăcut și reclamă emoții acustice și mai puternice[60].

> Zgomotul... care ne parvine confuz și dezordonat din confuzia dezordonată a vieții nu ni se dezvăluie niciodată în întregime și ne rezervă mereu nenumărate surprize. Suntem siguri, așadar, că selectând, coordonând și controlând toate zgomotele, vom îmbogăți omenirea cu o plăcere nouă și nebănuită a simțurilor. Deși trăsătura caracteristică a zgomotului constă în faptul că aduce aminte brutal de viață, Arta Zgomotelor nu trebuie să se limiteze la o reproducere imitativă. Ea va atinge cea mai puternică forță emoțională prin însăși plăcerea acustică pe care inspirația artistului va ști să o extragă din combinația zgomotelor[61].

Plăcerile artelor zgomotului sunt plăcerile expansiunii, ale unei amplificări a atenției acordate sunetelor din viața de zi cu zi. Această atenție mărită implică două genuri de îmbogățire; în primul rând, există o extindere a limitelor audibilului, pe măsură ce evenimente sau lucruri, anterior neauzite, devin accesibile auzului; în al doilea rând, există o amplificare a atenției reclamate subiectului modern, capacitatea sa de a auzi simultaneitatea complexă prezentă în existența auditoriului modern. Extinderea postmodernă a simțului auzului poate fi realizată printr-o debarasare de plenitudinea opulentă, omnicompetentă a modernismului,

Scanned with OKEN Scanner

de exemplu prin epuizarea armoniei tonale și reducerea tonurilor unice, așa cum se întâmplă în lucrarea lui Morton Feldman și La Monte Young *The Tortoise, His Dreams and Journeys* compusă în 1964 sau în *Four Note Opera* a lui Tom Johnson, creații care urmăresc nu atât să purifice atenția auditoriului, cât să o tulbure. De asemenea, poate lua forma complicării armoniei și timbrului ca, de exemplu, în masa stranie și versatilă de sunete a unei lucrări ca *Atmosphères* compusă de Gyorgi Ligeti. Minimalismul, așa cum a fost el reprezentat în anii '70 și '80 în creațiile lui Terry Riley și Steve Reich, pare să reconcilieze ambițiile de epuizare și expansiune; lucrări minimaliste ca *In C*, compusă de Riley, sau *Clapping*, compusă de Reich, reduc în mod deliberat seria de resurse tehnice puse la dispoziția muzicii, în scopul unic de a genera din această serie redusă de elemente un gen de încărcătură excesivă.

Avântul imens cunoscut de această combinare a principiilor de reducere și expansiune în muzica compusă după cel de-al doilea război mondial își are orginile în creația lui John Cage; Cage s-a pregătit cu Arnold Schoenberg în California și l-a determinat pe profesorul său să declare că „El nu este un compozitor – este un inventator". Cage și-a propus să elibereze materialitatea sunetului de capacitățile de obiectivare, organizare și spațializare ale văzului și auzului care au ajuns să se modeleze după aceasta. Concepția sa a determinat o prelungire a ambițiilor lui Russolo privind o artă a zgomotelor – în celebra reducere la tăcere a muzicii din lucrarea *4'33"* menită să ne facă să nu mai fim asurziți de fenomenalitatea bogată a sunetului ambiant. Dacă aceasta a reînnoit familiarizarea cu materialitatea sonoră, ea implică, în egală măsură, și o imaterializare a sunetului, un refuz al tendinței de a trata sunetele ca pe niște obiecte reproductibile și manevrabile și o decizie de deschidere spre temporalitatea incontrolabilă a sunetului. Așa după cum Cage însuși declara: „Sunetul nu posedă nimic, așa cum nici eu nu îl posed. Un sunet nu are o existență, nu poate fi sigur că va exista în secunda următoare. Ce este straniu este faptul că ajunge să existe exact în acea secundă. Și că dispare. Misterul este procesul"[62].

Într-un anumit sens, prin eforturile de a cuceri autonomia absolută – necompromise de intenția de a reprezenta, a exprima sau a fi asociată cu vreo altă formă de artă – muzica reprezintă arta definitorie pentru modernism. În mod curios, din motive diametral opuse, muzica și, într-un sens mai larg, artele sunetului au reușit să

Scanned with OKEN Scanner

ocupe o poziție centrală bine definită în cadrul esteticii și filozofiei postmoderne a artei. Thomas Docherty scrie că „ceea ce ține de auz... în postmodernism înlocuiește vizualizarea ca modalitate dominantă și determinantă de percepție"; el sugerează că, din moment ce temporalitatea are o substanță identică cu cea a auzului, apelativul postmodern atribuit auzului implică o acțiune destabilizatoare a scurgerii timpului dincolo de condiția de permanență a unei Opere: „ceea ce ține de auz este astfel marcat și de o tendință spre eterogenitate sau alteritate, deoarece infracțiunea sa majoră este tendința de a auzi ceea ce nu există, de a face ca opera care îi formează obiectul percepției auditive să fie diferită de ea însăși"[63].

Jean-François Lyotard și-a îndreptat și el atenția asupra artelor sunetului pentru a exprima ambiția unei arte care continuă să-și pună serios sub semnul întrebării propria competență, el pledând pentru o „muzică ca *Tonkunst** care încearcă să se elibereze de muzică ca *Musik*"[64]. O astfel de artă, de regulă, nu manipulează sau nu își exercită autoritatea asupra materialelor sale; mai degrabă, își construiește propria expunere față de acestea. Sunetul material (imaterial) este, în același timp, elementar, real, „aici și acum" și, de asemenea, o întâmplare permanent pasageră care se sustrage oricărei tentative de a fi capturată sau sintetizată. Muzica furnizează posibilitatea unei condiții pe care Lyotard o denumește „impasibilitate", dirijarea fermă a propriei abandonări: „elementele esențiale a ceea ce trebuie «eliberat» din sunet și, în special, trăsăturile esențiale a ceea ce muzica, ajutată de tehnologiile contemporane, încearcă să elibereze din sunet sunt autoritatea sa, apartenența spiritului la explozia temporală implicată de «existența-acum» a sunetului auzit"[65].

Modernismul a debutat cu dizolvarea conformismului muzical, cu spulberarea limbajelor sale moștenite, caracteristice, printr-o deschidere față de sunetele vieții moderne și muzica acesteia, în special muzica sincopată și jazzul, dar s-a încheiat prin tentativa imposibilă de a subordona din nou acest limbaj, heteroglot-zgomotos, propriilor sale scopuri tehnice și estetice. În muzica postmodernă, subminarea autorității și a „operei" ca dat au condus, după anii '70, la un amestec eterogen al substanței muzicii clasice sau „serioase" cu forme populare ale muzicii de diferite genuri, precum

* (În limba germană în text) Artă a sunetului (N. tr.).

Scanned with OKEN Scanner

și cu muzica aparținând altor tradiții culturale. Muzica lui John Zorn constituie unul dintre cele mai frapante exemple de ceea ce s-ar putea numi o găzduire riscantă a stilurilor muzicale populare. Decât să urmărească fuzionări line între muzica clasică și cea populară, Zorn realizează mai degrabă disjuncții pulverizante și zgomotoase ale sunetelor și stilurilor. O lucrare pentru un ansamblu de cameră, cum este *Cobra*, „nu numai că utilizează instrumentația orchestrală convențională incluzând harpa, alămurile, instrumentele de suflat și percuție, dar încorporează și chitara electrică și chitara bas, platanele de pick-up, orgile la modă, soneriile de telefon și zgomotele industriale"[66]. În altă lucrare, Zorn a combinat partitura clasică cu stilurile „punk thrash", „heavy metal" și jazzul. Kevin McNeilly susține că o astfel de muzică „politizează mediul acustic... implicând crearea unei noi forme de atenție, de ascultare" (deși, probabil, s-ar putea dori să se știe ce garantează acest efect politic, în absența unui set autorizat de instrucțiuni de ascultare propriu muzicii)[67].

Aceste tendințe de asociere și hibridizare, care au ajuns să fie cunoscute ca „muzică universală", își au originile în modernism, o dată cu încorporarea de către Debussy a structurilor specifice muzicii indoneziene și cu valorizarea diferitelor tradiții folclorice de către alți compozitori. Dar astfel de stiluri și influențe muzicale tind să fie tratate de compozitorii moderniști ca un material brut care trebuie înglobat și transformat, confirmând astfel mai degrabă propria identitate a muzicii occidentale, decât dând ocazia ca aceasta să fie perturbată. Cu toate că este evident faptul că „muzica universală" a devenit, în prezent, un metastil caracteristic muzicii de consum occidentale, în care combinațiile nepretențioase și nesurprinzătoare pot fi recunoscute pe loc ca un stil specific anume, au existat și efectele mult mai semnificative și mai imprevizibile rezultate din întâlnirea cu tradițiile muzicale, cum ar fi, de exemplu, cele promovate sistematic de Peter Gabriel în festivalurile sale anuale WOMAD.

La fel ca și în alte arte, în muzică, transformarea postmodernă a condus la mai mult decât simpla diversificare a stilului. Ea a avut drept consecință atât spargerea formelor închise de muzică, cât și depunerea unui efort susținut pentru interpretarea semnificațiilor și efectelor sociale ale acestei inițiative. O deosebită importanță, în

Scanned with OKEN Scanner

acest punct, o prezintă interpretările relațiilor dintre muzică și sistemele mai mari de putere socio-tehnologică, cum ar fi *Noise* a lui Jacques Atttali, și ale relațiilor dintre teoria muzicii și construcția în Occident, în diferite etape, a manifestărilor feministe ca, de exemplu, lucrările *Opera, or the Undoing of Woman* a lui Catherine Clément, din 1988 și *Feminine Endings* a lui Susan Mc Clary, din 1991[68].

Ceea ce susține în bună parte teoria spectacolului postmodern este, frecvent, nu nemulțumirea față de formă, fixitate sau identitate, ci, mai degrabă, suspiciunea că acestea reprezintă mijloacele folosite pentru a prinde în capcană și a exploata opera de artă ca pe o marfă destinată pieței. Dacă arta trebuie permanent să încerce să se apere singură de amenințarea reprezentată de transformarea ei într-un bun de consum prin intermediul galeriilor de artă, teatrelor, rețelelor de televiziune și universităților, atunci extrema logică a acestei atitudini constă în refuzul de a mai fi în vreun fel artă, refuzul de a se mai întrupa în forme fixe sau reproductibile; aceasta parțial din dorința, susține Henry Sayre, „de a contracara nu doar exploatarea artei pe piață, ci și autoritatea și drepturile pe care, din interes, piața i le conferă"[69]. Această atitudine devine cu atât mai dificil de adoptat și mai necesară în situația în care, departe de a ataca sau exclude cultura alternativă, mediile culturale oficiale o consideră drept o pradă și trăiesc pe seama ei. Criza prin prisma avangardei și impulsul spre postmodernism, așa cum este el descris de Bonnie Marranca, sunt provocate de o cultură burgheză „care, în obsesia ei pentru autoexprimare și nou, imită atât de evident estetica și atitudinile moderniste încât conceptul de «avangardă» este golit de semnificația sa originală"[70].

Spaima de standardizare într-un bun de consum atrage după sine replica contradictorie interpretată de Henry Sayre drept o „mitologie a prezenței" cu care s-au înconjurat spectacolul și alte manifestări ca, de pildă, curentul poeziei orale[71]. A scoate în evidență intensitatea efemeră a spectacolului „emancipat" înseamnă a nega și a contracara orice încercare de a furniza mărturii documentare ale unor astfel de spectacole, galeriilor de artă, muzeelor și editurilor, chiar dacă în acest fel, simultan, se creează o dorință și mai puternică de a poseda astfel de mărturii (și oportunități pentru realizarea diferitelor tipuri de ambalaj și de

Scanned with OKEN Scanner

prezentare prin casete, fotografii și documente ale spectacolului). Sayre este îndreptățit să sublinieze, așa cum și face, relația parazitară dintre spectacolul emancipat și bunul de consum exploatabil, deoarece, în realitate, nu este niciodată posibil să extragi un pol al opoziției și pur și simplu să-l plasezi în contrast cu celălalt pol, să insiști asupra spectacolului în detrimentul textului. Și aceasta deoarece intuirea caracterului nemediat al spectacolului reprezintă întotdeauna o intuiție de gradul al doilea, ea însăși formată în contextul obișnuințelor și anticipărilor. Și, mai mult, aspirația spre o comunicare directă netransformabilă în bun de consum, spre o experiență teatrală liberă, nu este deloc mai ferită de operațiile de transformare în marfă decât activitățile care produc un obiect palpabil. De fapt, fixarea multor teorii postmoderne despre spectacol asupra opoziției dintre bun de consum și experiența liberă se inspiră, într-un mod ciudat anacronic, dintr-un limbaj și din concepte mult mai adecvate perioadei mai timpurii de dezvoltare a capitalismului. Capitalismul târziu, organizat într-o manieră nouă în jurul unor rețele substanțial extinse de informare, comunicare și reproducere, se pare că a eliminat efectiv opoziția simplă dintre marfa-ca-lucru, lipsită de viață, și spectacolul-ca-proces, plin de viață. Problema ar consta, atunci, nu atât în faptul că spectacolul riscă permanent să devină un reziduu mort al obiectualității prin reproducere (fotografii, înregistrări audio și video), cât în faptul că spectacolul și reproducerea au ajuns să se întrepătrundă în maniere complexe.

Acest lucru este cel mai bine exemplificat nu în domeniul mai restrâns al teatrului și al spectacolului de avangardă, ci în sfera mult mai extinsă și penetrantă, din punct de vedere cultural, a muzicii rock[72]. (Aceasta nu reprezintă, desigur, o negare a formelor semnificative de legătură dintre cele două sfere în creația unor artiști ca Andy Warhol, Peter Gabriel, Tom Waits și Laurie Anderson). Muzica rock, prin etalarea repetată a valorilor păstrate cu sfințenie în spectacol, însoțită de extraordinara generare de noi tehnologii de reproducere, ilustrează, într-o manieră extrem de expresivă, mutația suferită de acea antinomie conceptuală spectacol-text. Sfârșitul anilor '70 și '80 în muzica rock a fost martorul unei reîntoarceri la valoarea „primitivă" și vitalitatea spectacolului „live", după retragerea celor mai mari și influente grupuri, ca de pildă „The Beatles" și „Pink Floyd", în deliciile tehnologice oferite de studiourile de înregistrare. Este impresionant faptul că artiștii cei

Scanned with OKEN Scanner

mai importanți și cu succesul cel mai mare din ultimii douăzeci de ani s-au simțit toți obligați să-și demonstreze capacitatea de a se angaja în contactul direct cu publicul prin spectacolul „live", precum și prin intermediul albumelor și clipurilor video – cele mai cunoscute exemple fiind Bruce Springsteen, Dire Straits, Madonna și Michael Jackson. Punctul de plecare cel mai util și interesant pentru analiza statutului problematic al conceptului de „live" în cultura de masă postmodernă îl constituie probabil Springsteen (inclusiv mitul Springsteen), a cărui carieră reflectă cel mai puțin discutabil valorile asociate spectacolului „live". Trebuie precizat în acest punct faptul că nu sunt mulți cei care sunt înclinați să considere creația lui Bruce Springsteen drept postmodernă în sine în privința stilului sau conținutului expresiv; dar modul în care piesele sale sunt acceptate, răspândite și distribuite oferă o cale de înțelegere a condițiilor contemporane de care trebuie să se ocupe o teorie a culturii postmoderne.

Cea mai importantă parte a mitului Springsteen a format-o întotdeauna reputația sa de interpret „live", un interpret care muncește din greu pentru a se dărui cu energie și entuziasm publicului său extrem de numeros. A-l vedea pe Springsteen „live" înseamnă a fi în prezența unei figuri legendare, a te bucura de un fel de apropiere erotică. Springsteen este, în modul cel mai autentic, „el însuși" atunci când se află pe scenă, iar extazul generat de reducerea bruscă a distanței dintre fan și star atinge cote maxime în spectacolul „live". Acest extaz al identificării dorite este un fenomen relativ recent în cultura de masă și se dovedește a fi dependent, în mod straniu, de tehnologia reproducerii și comunicării în masă; deoarece această recompensă extatică a plăcerii de a fi în prezența reală a starului se poate obține numai atunci când există mijloace de a furniza publicului diferite genuri de înlocuitori pentru prezența acestuia – filme, discuri, casete, fotografii. În fond, succesul industriei rock, care a preluat din industria filmului afacerea de fabricare a starurilor, depinde de genurile de dorință pe care le stimulează reproducerea de înaltă fidelitate, de apetitul de reproduceri din ce în ce mai exacte ale „lucrului real", de dorința arzătoare de apropiere din ce în ce mai mult de „original".

Fenomenul antrenează o dramă a posesiunii și controlului. A avea un disc înseamnă, într-un sens restrâns, a avea posibilitatea să controlezi muzica pe care o codifică, deoarece, cu unele excepții, o

Scanned with OKEN Scanner

dată cu discul cumperi și libertatea de a-l reproduce și a-l pune din nou oriunde și oricând dorești, acasă, pe stradă, în mașină. Această repetabilitate este cea care pare să garanteze consumatorului posesiunea și controlul asupra mărfii; dar ea închide în sine și un viciu ascuns. Dacă muzica înregistrată este repetabilă la infinit, aceasta se datorează exclusiv faptului că este o copie care permanent trebuie să păstreze distanța față de originalul ei. Astfel, paradoxal, în momentul său de maximă obedienț, marfa păstrează permanent o rezervă; cu cât discul este mai ascultat, cu cât confirmă mai mult faptul că este posedat și controlat de consumator, cu atât își afișează mai mult neputința de a se identifica cu originalul. Ceea ce garantează posibilitatea controlului exercitat de consumator este un viciu intrinsec al mărfii, faptul că nu poate fi niciodată propriul ei original.

Acești factori se asociază cu aspectele mai generale care au format subiectul unei controverse animate în cadrul teoriei culturale postmoderne din ultimii ani. Așa cum susțineau Deleuze, Derrida și alții, suntem în continuare dependenți de o opoziție între lucrurile care sunt percepute ca imediate, originale și „reale", pe de o parte, și reprezentările acestor lucruri, pe care le înțelegem ca secundare, derivate și, de aceea, pe de altă parte „false". Repetiția joacă un rol central în menținerea simțului realului, deoarece este, așa după cum afirmă Deleuze, permanent legată de ideea unei reîntoarceri a Aceluiași, iar amenințarea adresată de repetiție și reproducere autorității ideilor originale și universale este, întotdeauna, numai o amenințare temporară care, de obicei, revine în slujba originilor[73].

În lumina proliferării fantastice a proceselor de reproducere a produselor, textelor și informațiilor, mulți teoreticieni ai culturii, de la Walter Benjamin la Jean Baudrillard, au constatat o scădere a autorității ideii de originalitate, Benjamin susținând că „aura" operei de artă originale s-a pierdut o dată cu instalarea dominației reproducerii mecanice, iar Baudrillard declarând că însăși opoziția dintre original și copie s-a șters într-o epocă a simulacrelor sau repetițiilor realizate în absența existenței unor originale[74]. În același timp, se poate remarca cum, în realitate, această proliferare a reproducerilor intensifică aspirația spre origine, chiar dacă originea este, din ce în ce mai mult, percepută ca o absență erotică, mai curând decât ca o prezență tangibilă care satisface. Folosind

Scanned with OKEN Scanner

termenii lui Baudrillard, realul este fără încetare produs ca propria sa versiune intensificată, ca hiperrealitate.

Pentru fanul muzicii rock, spectacolul „live" este cel care, mai presus de orice, pare să ofere această prezență corporală reală și nefalsificabilă, deoarece aici – aparent – se regăsesc viața, muzica, masa de oameni, dezgolită și de neignorat, neascunsă de barierele reproducerii sau reprezentării. Dar ce fel de experiență „live" caracterizează muzica rock contemporană? În cazul lui Bruce Springsteen este vorba despre o experiență a caracterului compact confecționat al masei. În timp ce în anii '70, publicul marilor festivaluri pop trebuia să se mulțumească cu spectacolul unor figuri minuscule evoluând inconsecvent pe o scenă aflată la o distanța de aproximativ 800 de metri („Dylan e cel cu pălărie?") și cu o sonorizare care funcționa eficient numai dacă vântul bătea din direcția potrivită, la aparițiile lui Springsteen în turneul său mondial din 1985, care rareori au numărat mai puțin de 50 000 de spectatori, s-au asigurat toate condițiile pentru ca nici unul dintre membrii imensei audiențe să nu poată rata nici cea mai neînsemnată nuanță a muzicii sau vocii. În spatele său, un monitor video gigant proiecta, cu efecte claustrofobice, fiecare detaliu al expresiei sale faciale chinuite, printr-un prim-plan care, simultan, desființa și accentua din nou distanța reală dintre el și public.

Apropierea și comunicarea directă pe această scară pot fi realizate numai prin acțiuni de reprezentare extrem de frapante. Amplificare colosală a sunetului, imagini mărite foarte mult; acestea sunt formele luate de reproducere în contextul spectacolului „live". Sunetul și imaginea sunt simultane cu muzica „reală" care este interpretată (deși, desigur, de cele mai multe ori, în cazul muzicii contemporane sunetul „original" este, de obicei, el însuși numai o derivare amplificată a unui semnal inițial), chiar dacă rămâne evident faptul că, în privința evenimentului în cauză, ceea ce este cel mai real este exact proiectarea sa ca experiență de masă. Condiția normală a spectacolelor lui Springsteen o constituie un abuz de extatic și somatic care debordează și este instituit printr-un exces de reprezentări chiar în miezul experienței „live".

Acesta este motivul pentru care 80 000 de spectatori sau chiar mai mulți asistă în prezent la concerte pentru a privi imagini video, chiar dacă este vorba despre video „live"; extazul trăirii se transformă în ceea ce Baudrillard numește un „extaz al comuni-

Scanned with OKEN Scanner

cării", un exces fantastic, greu controlabil, de imagini și reprezentări[75]. Acest fapt s-a confirmat perfect în timpul concertelor „Live Aid" din 1985, când Phil Collins, după ce a cântat la Londra, a zburat fără nici un sens deasupra Atlanticului cu un avion Concorde pentru a cânta, mai târziu, la Philadelphia în aceeași zi, în cadrul aceleași transmisiuni internaționale a concertului, ca într-o versiune teribil de exagerată a glumei cu pușiul care aleargă de colo-colo pentru ca în albumul cu fotografii școlare să apară pozat în două locuri. Dar Phil Collins a zburat aproape 5 000 de kilometri nu pentru a fi văzut „pe viu", ci pentru a oferi o imagine care să fie proiectată pe monitorul video care prezenta publicului de pe stadion și din întreaga lume imagini cu Phil Collins în prim-plan.

În timpul concertelor „Live Aid", prezența peretelui cu monitoare video a permis ca în spectacolul „live" să fie încorporate, cu ușurință, și alte materiale înregistrate. David Bowie și Mick Jagger și-au propus inițial să cânte, în același timp, unul la Philadelphia și celălalt la Londra, piesa „Dancing in the street", dar inevitabilul decalaj de transmisie de o jumătate de secundă a făcut ca acest lucru să fie imposibil de realizat; astfel, ei au apărut împreună într-o înregistrare video care a fost adaptată imperceptibil rutinei concertelor „live" – iar faptul că prezența obișnuită a cântecului și dansului în înregistrarea video ilustra tema celebrării spontane, *en plein air*, nu a făcut decât să adauge un plus de picanterie ironică îmbinării realității cu reprezentarea. Publicul a fost în egală măsură puternic implicat în acest proces de simulare deliberată. Adeseori, celui care privește acasă un spectacol i se prezintă un public care-și urmărește propria imagine pe un ecran gigant, astfel încât, urmărind ulterior acasă, mai târziu, secvențe cu publicul, nu suntem siguri dacă ceea ce vedem este chiar publicul sau imaginea sa proiectată pe monitorul video al spectacolului – cu alte cuvinte, dacă vedem publicul sau publicul care se privește pe sine.

Ceea ce derivă din aceasta nu este atât distrugerea dorinței de originalitate și de prezență în momentul interpretării, cât inversarea dependenței structurale a copiilor de originale. În cazul spectacolului „live", dorința de originalitate este un efect secundar al diferitelor forme de reproducere. „Realitatea" intensă a spectacolului nu este dată de ceva care se află în spatele detaliilor privind decorul,

Scanned with OKEN Scanner

tehnologia și publicul; realitatea sa constă în tot ceea ce formează acest aparat de reprezentare.

Nu ar trebui să ne mire, în consecință, succesul oximoronului postmodern „înregistrare «live»". Desigur, multe dintre uzanțele spectacolului „live" provin din familiarizarea publicului și a interpretului cu reprezentări ale altor spectacole „live". Acest lucru este confirmat de convențiile estetice care determină modalitățile prin care „înregistrările «live»", folosind un termen contemporan cu putere de sugestie, sunt „produse". După înregistrarea unui album „live", mulți dintre artiști trebuie să petreacă un timp considerabil în studio pentru a reface anumite părți, pentru a modifica balansul, a sincroniza vocile, a adăuga instrumente, a corecta greșeli și, desigur, uneori, pentru a face mai dur un sunet care poate a fost prea blând în spectacolul real. (De îndată ce devine cunoscut, acest lucru poate produce un reflex primitiv, așa cum s-a întâmplat cu albumul *Alchemy* al formației „Dire Straits" care a ținut să transforme într-un atu pentru comercializare faptul că sunetul „original" nu a fost modificat în nici un fel.)

Prin urmare, din ce în ce mai mult, experiența spectacolului „live" este ea însăși transformată în marfă, „produsă" ca o categorie strategică a semioticii, chiar dacă funcția ei *în cadrul* sistemelor semiotice poate fi aceea de a materializa ceea ce rămâne, autentic și riscant, în afara denaturărilor mărfii și semnificației în sine. Termenul de „live" reprezintă întotdeauna, într-un anumit sens, propria sa citare – niciodată live, permanent „live". Paradoxal, dorința unei experiențe originale și autentice se menține simultan cu recunoașterea faptului că, cel puțin în muzica rock contemporană, niciodată nu poate exista așa ceva. Tehnologia de studio, din ce în ce mai sofisticată, și consecința ei, înmulțirea versiunilor aceluiași cântec prin intermediul remixajelor și versiunilor înregistrate pe benzi late cu piste multiple, combinate cu mai recentul cult al „sampling-ului" sau însușirea și remixajul unor fragmente muzicale din alte piese, conduc la pierderea sentimentului că ar putea exista, într-adevăr, ceva de genul unor versiuni originale ale unui cântec. În zilele noastre, titlul unui cântec denumește o serie diversă și teoretic infinită de realizări și interpretări sau versiuni de interpretări, deoarece o singură interpretare poate fi mixată și remontată în oricât de multe feluri. Aceasta înseamnă că opoziția dintre „live" și reproducere susținută chiar în cadrul studiourilor de înregistrare –

Scanned with OKEN Scanner

producțiile video promoționale prezintă frecvent studioul ca pe un fel de substitut al scenei spectacolului „live", descoperind în momentul înregistrării un gen de contact direct propagat de tehnologia înregistrării – este pusă în primejdie. Aceasta amintește de afirmația lui Walter Benjamin care susține că abandonarea continuității „timpului real" în realizarea unui film, prin fragmentarea narațiunii în segmente discontinue în scopul filmării, conduce la o pierdere a „aurei" deoarece narațiunea care este în cele din urmă sintetizată nu s-a desfășurat niciodată, nicăieri, dintr-o dată. Ceva similar se întâmplă în studioul de înregistrare modern care asamblează un spectacol ce nu a existat niciodată de la cap la coadă în altă parte decât la pupitrul de comandă al realizatorului.

Aceste idei suportă o generalizare considerabilă. Pretutindeni, lumea din mass-media susține posibilitatea și oportunitatea experienței „live", adoptând „procesul", dar discreditând fixitatea definiției. Economia culturii de masă, departe de a cere înghețarea experiențelor umane libere posibile în forme transformabile în marfă, promovează deliberat aceste forme de intensitate pasageră, deoarece, în final, este mult mai ușor să controlezi și să stimulezi cererea pentru experiențe care sunt în mod spontan (nimic de acest gen, desigur) percepute ca reprezentări exterioare. De la muzica rock la turism și televiziune și chiar la învățământ, imperativele publicității și cererile consumatorului nu se mai îndreaptă spre mărfuri, ci spre experiențe.

Aici, ca și în alte părți, teoria postmodernă stabilește o relație complicată și ambivalentă cu procesul descris. Teoriile postmoderne privind spectacolul, fie cele bazate pe inversare (care susțin prezența spectacolului în contrast cu lipsa de autenticitate a reprezentării), fie cele bazate pe deconstrucție (care analizează implicațiile reciproce ale spectacolului și textului) se retrag și fac parte simultan din această arie semiotică. În încercarea de a analiza prin prisma complexității spectacolului și a modalităților prin care acesta reproduce structurile de gândire autoritare, teoria postmodernă se aliniază la ceea ce interpretează și probabil, în secret, se autocaracterizează prin interpretările pe care le dă misiunii subversive a artei de avangardă. Dar, în același timp, ea poate funcționa ca un filtru imaginativ și instituțional al propriei viziuni despre sublimul subversiv al spectacolului pur. Cu cât paradigma intelectuală a spectacolului postmodern înregistrează un succes mai

Scanned with OKEN Scanner

mare, cu atât devine mai închis circuitul schimbului dintre forțele spectacolului (care se autoconfirmă și sunt inconfundabile) și funcția de exemplificare sau demonstrativă pe care astfel de forțe libere o îndeplinesc pentru paradigmă. Libertatea spectacolului, a spectacolului „live", este ipotecată teoriei și, firesc, codurilor și supozițiilor culturale care o acreditează, în prealabil, ca libertate. Teoria postmodernă a unui spectacol care se sustrage servituții muzeului, scenariului sau înregistrării constituie forma discursivă care legiferează exact condițiile evaziunii.

Note

1 Joel C. WEINSHEIMER, *Gadamer's Hermeneutics: A Reading of „Truth and Method"*, New Haven and London, Yale University Press, 1985, pp. 109-10.

2 „Presence as Play", în *Performance in Postmodern Culture*, ed. Michel Benamou and Charles Caramello, Milwaukee, Center for Twentieth Century Studies, 1977, p. 3.

3 „The Classical Heritage of Modern Drama: The Case of Postmodern Theatre", trad. Loren Kruger, *Modern Drama*, 29:1, 1986, p. 16.

4 Antonin ARTAUD, „The Theatre of Cruelty: Second Manifesto", *The Theatre and Its Double*, trad. Victor Corti, London, Calder and Boyars, 1970, pp. 82-3.

5 Ibid., p. 118.

6 Introducere la *The Theatre of Images*, publicat prima oară în 1977, retipărit în *Theatrewritings*, New York, Performing Arts Journal Publications, 1984, p. 78.

7 „The Liberated Performance", trad. Barbara Kerslake, *Modern Drama*, 25:1, 1982, p. 62.

8 Ibid., pp. 64-5.

9 MARRANCA, *Theatrewritings*, p. 79.

10 Ibid., p. 80.

11 „Some Versions of Performance Art", *Theatre Journal*, 36:1, 1984, p. 165.

12 „The Search for New Endings: The Theatre in Search of a Fix, Part III", *Theatre Journal*, 36:1, 1984, p. 160.

13 *Applied Grammatology: Post(e)-Pedagogy from Jacques Derrida to Joseph Beuys*, Baltimore and London, Johns Hopkins University Press, 1985.

14 Ibid., p. 229.

15 *Writing and Difference*, trad. Alan Bass, London, Routledge and Kegan Paul, 1978, pp. 232-50. În continuare în text sub referința *WD*.

16 Pentru o interpretare detaliată a consecințelor acestei concepții postmoderne a spectacolului vezi studiul meu *Samuel Beckett: Repetition, Theory and Text*, Oxford, Basil Blackwell, 1988, pp. 115-69.

17 „«The eye finds no fixed point on which to rest...»", trad. C. R. Parsons, *Modern Drama*, 25:1, martie, 1982, p. 155.

18 „The Object of Performance: Aesthetics in the Seventies", *Georgia Review*, 37:1, 1983, p. 174.

Scanned with OKEN Scanner

19 Josette FERAL, „Performance and Thetricality", *Modern Drama*, 25:1, 1982, p. 175.

20 „La Dent, la Paume", în *Des Dispositifs pulsionnels*, Paris, UGE, 1973, citat în Régis DURAND, „Theatre/SIGNS/Performance", în *Innovation/Renovation: New Perspectives in the Humanities*, ed. Ihab and Sally Hassan, Madison, Wis., University of Wisconsin Press, 1983, p. 219.

21 FÉRAL, „Performance and Thetricality", pp. 177, 179.

22 DURAND, „Theatre/SIGNS/Performance", p. 220.

23 PONTBRIAND, „«The eye finds no fixed point ...»", p. 159.

24 Richard FOREMAN, „Notes on the Process of Making It: Which Is Also the Object", *Reverberation Machines: The Later Plays and Essays*, Barrytown, Station Hill, 1985, p. 191.

25 Ibid., pp. 191-93.

26 Ibid., p. 191.

27 Ibid., p. 193.

28 Herbert BLAU, „Universal of Performance", *The Eye of Prey: Subversions of the Postmodern*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1987, p. 167.

29 „How Truth... Leaps (Stumbles) Across Stage", *Reverberation Machines*, p. 199.

30 „Art and Objecthood", în *Minimalist Art*, ed. Geoffrey Battcock, New York, E. P. Dutton, 1968, p. 142.

31 „Literature and Signification", în *Critical Essays*, trad. Richard Howard, Evanston, Il, Northwestern University Press, 1972, pp. 261-2.

32 DORT, „The Liberated Performance", p. 67.

33 „New, Sex, and Performance Theory", în *Innovation/Renovation*, p. 191.

34 Ibid., pp. 207-8.

35 Ibid., pp. 209.

36 „The Remission of Play", în *Innovation/Renovation*, p. 162.

37 Philip AUSLANDER, „Toward a Conception of the Political in Postmodern Theater", *Theatre Journal*, 39:1, 1987, p. 26.

38 Ibid., p. 29.

39 Ibid.

40 „Women's Performance Art: Feminism and Postmodernism", *Theatre Journal*, 40:2, 1988, pp. 221.

41 Ibid., p. 224.

42 *The Eye of Prey: Subversions of the Postmodern*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1987, p. 167.

43 Ibid., p. 170.

44 Ibid.

45 Citat în Sally ANES, *Writing Dancing in the Age of Postmodernism*, Hanover, NH, Wesleyan University Press/University Press of New England, 1994, p. 248. În continuare în text sub referința *WDAP*.

46 Roger COPELAND, „Is It Post-modern?", în „What Has Become of Postmodern Dance: Answers and Other Questons by Marcia B. Siegel (etc.)", în *TDR – The Drama Review*, 36, 1992, p. 66.

Scanned with OKEN Scanner

47 „Against Interpretation", în *A Susan Sontag Reader*, ed. Elizabeth Hardwick, Harmondsworth, Penguin, 1983, pp. 102, 104.

48 „Some Retrospective Notes on a Dance for 10 People and 12 Mattresses Called «Parts of Some Sextets,» Performed at the Wadsworth Atheneum, Hartford, Connecticut and Judson Memorial Church, New York, in March 1965", *Tulane Drama Review*, 10, 1965, p. 178.

49 *Terpsichore in Sneakers: Post-Modern Dance*, Boston, Houghton Mifflin, 1980, p. 51. Pentru o analiză detaliată privind *Trio A* vezi paginile 44-54.

50 „A Quasi Survey of Some «Minimalist» Tendencies in the Quantitatively Minimal Dance Activity Midst the Plethora, or an Analysis of *Trio A*", în *Work 1961-73*, Halifax, Nova Scotia, Press of the Nova Scotia College of Art and Design; New York, New York University Press, 1974, p. 63.

51 Pentru o prezentare a unei astfel de producții, *Perfect Moment*, realizată de Margaret Williams și Lea Anderson, difuzată în 1992 de Canalul 4 britanic, vezi Valerie A. BRIGINSHAW, „Postmodern Dance and the Politics of Resistance", în *Analysing Performance: A Critical Reader*, ed. Patrick Campbell, Manchester, Manchester University Press, 1996, pp. 125-32.

52 Pentru comentarii privind aceste caracteristici și altele pe care Banes le consideră un al doilea postmodernism în dans, vezi eseurile din capitolul V din *Writing Dancing in the Age of Postmodernism*. „Postmodern Dance: From the Sixties to the Nineties", pp. 207-352.

53 Thomas LEABHART, *Modern and Post-Modern Mime*, London, Methuen, 1989, pp. 1-16.

54 Citat ibid., p. 49.

55 Vezi numerele din *Mime Journal*, 1980-2 și 1983 consacrate subiectelor „New Mime in North America" și „New Mime in Europe".

56 LEABHART, *Modern and Post-Modern Mime*, p. 146.

57 Vezi Robert P. MORGAN, „Secret Languages: The Roots of Musical Modernism", în *Modernism: Challenges and Perspectives*, ed. Monique Chefdor, Ricardo Quinones and Albert Watchel, Urbana and Chicago, University of Illinois Press, 1986, pp. 33-53.

58 *Noise: The Political Economy of Music*, trad. Brian Massumi, Manchester, Manchester University Press, 1985, p. 122.

59 Ibid., pp. 82, 83.

60 Luigi RUSSOLO, *The Art of Noises*, trad. Barclay Brown, New York, Pendragon Press, 1986, p. 24.

61 Ibid., pp. 27-8.

62 Citat în Daniel CHARLES, *For The Birds*, London, Marion Boyars, 1981, p. 150.

63 Thomas DOCHERTY, *After Theory: Postmodernism/Postmarxism*, London, Routledge, 1990, p. 30.

64 Jean-François LYOTARD, *The Inhuman: Reflections on Time*, trad. Geoffrey Bennington and Rachel Bowlby, Cambridge, Polity Press, 1991, p. 173.

65 Ibid., p. 179.

66 Kevin McNEILLY, „Ugly Beauty: John Zorn and the Politics of Postmodern Music", *Postmodern Culture*, 5:2, 1995, p. 3.

67 Ibid., p. 7

Scanned with OKEN Scanner

68 Catherine CLÉMENT, *Opera, or the Undoing of Woman*, trad. Betsy Wing, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1988; Susan McCLARY, *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1991.

69 SAYRE, „The Object of Performance", p. 185.

70 *Theaterwritings*, p. 133.

71 SAYRE, „The Object of Performance", p. 177.

72 În această carte am folosit termenul de „muzică rock pentru a deosebi muzica populară de după anii '60 de sfera mai extinsă a muzicii populare din acest secol; prima începe cu rock-and-roll-ul, Elvis Presley, „The Beatles", cea de-a doua include artiști ca Bing Crosby și Frank Sinatra și, înapoi în timp, se prelungește cel puțin până în anii '20.

73 Vezi Gilles DELEUZE, *Difference and Repetition*, trad. Paul Patton, London, Athlone, 1994.

74 Walter BENJAMIN, „The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction", în *Illuminations*, trad. Harry Zohn, London, Fontana, 1970, pp. 219-54; Jean BAUDRILLARD, „The Precession of Simulacra", în *Simulations*, trad. Paul Foss, Paul Patton and Philip Bleitchman, New York, Semiotext(e), 1983, pp. 1-80.

75 „The Ecstasy of Communication", în *Postmodern Culture*, ed. Hal Foster, London and Sydney, Pluto Press, 1985, pp. 126-34.

Scanned with OKEN Scanner

6

Postmodernismul în creațiile TV, video și cinematografice

Creații TV și video

Nu este câtuși de puțin surprinzător faptul că realizările de televiziune și video au atras atât de mult atenția teoreticienilor postmodernismului. Similar filmului (cu care, desigur, televiziunea se intersectează din ce în ce mai mult), televiziunea și producțiile video reprezintă mijloace de cultură de masă care utilizează tehnici de reproducere tehnologică. În această calitate, ele lasă impresia că întruchipează organic depășirea narațiunii moderniste a individualității artistului care se zbate să transforme un mediu fizic anume. Se pare că în artele reproductibile, de genul televiziunii și producțiilor video, unicitatea, permanența și transcendența (mediul transformat de subiectivitatea artistului) au pierdut irevocabil teren în favoarea multiplicității, efemerului și caracterului anonim. În același timp, atât realizările cinematografice cât și cele video par să ofere anumite posibilități pentru redeșteptarea unui impuls radical, iar apariția artei video de avangardă este o dovadă în acest sens. Astfel, sfera TV și video cuprinde, la fel ca și filmul, cele două lumi ale culturii de masă și ale culturii avangardiste minoritare. Altfel spus, producțiile video exemplifică într-o manieră deosebit de sugestivă dihotomia postmodernă dintre strategiile disruptive ale avangardei și procesele prin care astfel de strategii sunt absorbite și neutralizate. Însăși familiarizarea cu televiziunea și răspândirea la scară mondială a facilităților acesteia atât în sfera producției, cât și

Scanned with OKEN Scanner

a consumului, fac ca problema transgresiunii și încorporării să revină permanent cu atâta forță.

Concepțiile privind producțiile TV și video postmoderne îmbracă două forme care se identifică corespunzător cu ipoteza de „încălcare a regulilor" și cu cea de „încorporare". Prima formă își propune să identifice trăsăturile postmoderne din interiorul televiziunii sau să identifice și să promoveze modalitățile novatoare oferite de video-textele postmoderne. O astfel de abordare este prezentată de John Wyver în articolul său „Television and Postmodernism" [1]. Wyver ia ca punct de plecare afirmațiile făcute de Stephen Heath și Gillian Skinner conform cărora forma dominantă în televiziune o constituie „reluarea" – transmiterea realității direct și într-un timp real telespectatorului, aparent fără nici o selectare, control sau mediere. În contrast cu această formă care își are originile în transmisia în direct a știrilor și manifestărilor sportive, nelimitându-se însă la acestea, Wyver introduce forma postmodernă de televiziune care recunoaște de bună voie jocul semnificantului vizual, neemițând nici o pretenție în sensul transmiterii „realului". Grupajul bizar de exemple date de Wyver include seria emisiunilor TV „About Time", în care, spune el, ascendentul indubitabil al imaginii asupra cuvântului este contestat pe măsură ce imaginile și argumentele sunt folosite unele împotriva celorlalte pentru a lansa întrebări; seria de documentare intitulată „Arena", prezentată pentru prima dată de canalul BBC2, cuprinzând „My Way" și „The Private Life of the Ford Cortina", niște colaje bine structurate, concentrate asupra unei teme sau a unui obiect, ale căror amestecuri de forme și strategii sunt interpretate de Wyver ca o modalitate de rezistență împotriva formei dominante a reluării; și producțiile video promoționale de rock a căror toleranță față de lumile imaginare ireale conduce la „o eliberare deplină a semnificantului"[2].

De fapt, video-clipurile de muzică rock reprezintă forma de televiziune preferată și de alți teoreticieni ai postmodernismului; printre ei se remarcă E. Ann Kaplan, care a dedicat o carte întreagă studierii canalului american MTV care, la lansare, prezenta astfel de clipuri 24 de ore pe zi. În principalul capitol al cărții, Kaplan clasifică video-clipurile rock în cinci categorii: „romantice", „social conștiente", „nihiliste", „clasice" și „postmoderne"[3]. Schema

Scanned with OKEN Scanner

realizată trasează destul de rudimentar distincțiile dintre ele, în mare măsură în funcție de temă și conținut. Astfel, de exemplu, se consideră că video-clipurile „romantice" se bazează pe narațiune, pe temele despărțirii și împăcării, alături de proiectarea unor relații sexuale „normale", în timp ce video-clipurile „nihiliste", asociate cu artiști ca Billy Idol și Van Halen, sunt non- sau anti-narative și pun accentul pe un amestec exotic de sadism, masochism, homosexualitate și hermafroditism. Clipurile „clasice", pe de altă parte, fie utilizează tiparul hollywoodian, caracteristic, al privirii (masculine) insistente, îndreptate „voyeur-ist" spre siluete feminine pe care le transformă în obiecte ale dorinței, fie folosesc sau parodiază genuri hollywoodiene cum sunt filmul de suspans, „horror" și SF (elocvente în acest sens sunt clipurile „Thriller" al lui Michael Jackson și „Shock the Monkey" al lui Peter Gabriel). Așa cum se poate anticipa, ceea ce Kaplan consideră a fi creații „postmoderne" sunt cele care refuză să se încadreze în aceste direcții distinctive:

> Ceea ce caracterizează video-clipul postmodern este refuzul său de a adopta o poziție limpede vis-à-vis de imaginile sale, particularitatea sa de a reacționa echivoc în sensul de a nu comunica un semnificat clar. În video-clipurile postmoderne, spre deosebire de celelalte categorii specificate, fiecare element al textului este subminat de alte elemente: narațiunea este subminată de pastișă; semnificația este subminată de imagini care nu se armonizează într-o înlănțuire coerentă; textul este aplatizat creând un efect bidimensional și refuzând să-i ofere spectatorului o poziție clară în lumea filmului. (*RATC*, 63)

Această definiție nu îi prea este de folos simplului spectator dornic să recunoască clipurile postmoderne, deoarece depinde, atât de inconstant, de elemente negative – postmodernismul ca (non) narațiune, (non)centrat, (ne)oferind spectatorului o poziție. O definiție similar negativă a funcțiilor și efectelor video-clipurilor de rock este dată de Dick Hebdige în analiza pe care o face clipului „Road to Nowhere" al formației „Talking Heads":

> video-clipul promoțional pop devine o formă menită să „povestească o imagine", mai curând decât să „spună o poveste"... La limita cea mai „dezvoltată" a acestei estetici a video-clipului, o piesă ca *Road to Nowhere* fixează un spațiu narativ sau mai degrabă non-narativ – un spațiu al *sugestiilor* narative subliminale, care nu este nici „realist",

Scanned with OKEN Scanner

nici „modernist"... care nu stimulează nici identificarea, nici reflecția critică[4].

Ceea ce produce și mai multă confuzie este totuși faptul că, într-un anumit sens, întreaga sferă a muzicii rock contemporane este în esență postmodernă; cu siguranță, Kaplan intenționează să declare ceva asemănător în privința producțiilor canalului MTV în ansamblu. Intenția este motivată de faptul că MTV a reciclat conștient întreaga istorie a muzicii rock. La fel ca Fredric Jameson, prin intermediul video-clipurilor, Kaplan postulează o cronologie stilistică a muzicii rock; video-clipurile „romantice" provin din rock-ul soft comercializat în anii '60, video-clipurile „social conștiente " (pe care nu se știe de ce, le numește „moderniste") din creația artiștilor care în anii '60 și '70 au adoptat o atitudine de opoziție față de valorile recunoscute, iar video-clipurile „nihiliste" din muzica formațiilor de „heavy metal" care a dominat anii '70. Dar epoca postmodernă a muzicii rock nu se caracterizează atât printr-un anume stil identificabil, cât prin multiplicarea stilurilor care sunt acum proiectate ca un set de opțiuni de producție. Pe măsură ce înaintăm în postmodernismul anilor '80, diferitele tipuri de video-clip „încep să reflecte pur și simplu un «look» diferit, mai curând decât să reprezinte exact ceea ce, destul de vag, am putea numi «ideologii» diferite" (*RATC*, 56).

Această aplatizare a istoriei rock-ului într-un prezent nediferențiat ajunge să caracterizeze însăși producția canalului MTV, care cuprinde și repune în circulație, ca mărfuri stilistice, stilurile diferitelor perioade din istoria muzicii rock. Ca o consecință, publicul și formele distincte ale muzicii rock sunt fixate cu forța într-o masă amorfă, catalogată ca diversă poate numai apelând la interpretare. Este un indiciu șocant al influenței postmodernismului. Cineva poate fi un spectator modernist perfect în momentul în care urmărește un subiect vechi extras din însăși esența alegorică a muzicii rock din faza modernistă, un film promoțional al formației „The Beatles", să spunem; și un spectator postmodern în momentul următor în care pe ecran defilează un video-clip sofisticat-ironic al grupului „Talking Heads"; nu este vorba însă despre o simplă chestiune de alegere a afilierii stilistice, așa cum ai alege o pălărie sau o cameră de hotel, deoarece, cu certitudine, spectatorul în cauză a rămas tot timpul un postmodern

Scanned with OKEN Scanner

prin însăși capacitatea de a se implica sau distanța de aceste forme de reacție și interpretare.

Dar, într-o manieră tipică lui Derrida sau deconstrucției, Kaplan vrea să insiste și asupra modurilor în care video-clipurile rock reprezintă, în egală măsură, un atac împotriva a ceea ce ea numește „practicile burgheze semnificative"; cu alte cuvinte, ea contestă statutul reprezentării percepute ca „naturală" sau „adevărată" și dezvăluie elocvența iluzorie a unei poziții care s-ar situa în exteriorul sau deasupra structurilor de reprezentare (*RATC*, 147). Similar lui John Wyver, Kaplan pare a fi convinsă că acest statut exagerat este garantat de simpla realitate a diversității stilistice. Video-clipurile rock postmoderne au implicații asupra feminismului, deoarece „sfărâmarea formelor realiste tradiționale atrage după sine, uneori, o deconstrucție a reprezentărilor convenționale de sex-simbol, deschizând calea unor noi posibilități de imaginare a femeii". Printr-un salt înainte, care nu este nici explicat și nici ușor de explicat, Kaplan prezintă, ca un alt argument în favoarea video-clipurilor postmoderne privite prin prisma feministelor, faptul că „acestea oferă spectatorului-femeie plăceri senzoriale – culoarea, sunetul, tiparul vizual – precum și plăcerea forței și a mișcării trupului, deschizând astfel noi posibilități de exprimare a dorinței feminine" (*RATC*, 150). Lăsând la o parte infantilismul extrem și insultător la care reduce spectatorii de sex feminin – care sunt descriși asemeni băștinașilor emoționați din fanteziile coloniale, cu încântarea lor copilărească în fața culorilor și desenelor –, pentru ca analiza în sine să poată să fie creditată cu un nivel credibil de implicare elegantă, această definiție pare să fie mult influențată de dorința de a proclama cu orice preț posibilitățile de transgresiune de care dispune canalul MTV, acest produs puternic și cu desăvârșire tipic pentru capacitatea capitalismului târziu de a transforma cultura în bun de consum.

Într-un alt studiu, mai circumspect, Pat Aufderheide pledează asemănător în favoarea potențialului productiv al video-clipurilor rock. În ciuda faptului că tiparele din video-clipurile rock au pătruns deja atât de mult în domeniul publicității și al spectacolului public, chiar și în acțiunile promoționale din sfera politicului, forța acestei „arte postmoderne redutabile, deși ludice" derivă din procesul pe care video-clipurile muzicale îl reprezintă, îl repetă și îl stimulează, acea „re-creare constantă a unei individualități instabi-

Scanned with OKEN Scanner

le"[5]. Tema, deși frecventă în multe dintre studiile contemporane dedicate video-clipurilor de muzică rock, este rareori însoțită de o analiză a modului în care s-ar putea separa aceste obiective așa-zis progresiste de banalitățile evidente și de stereotipia limitată din video-clipuri, precum și de saturarea absolută a formei provocată de soiul cel mai cras de comercializare.

Problema separării încălcării convențiilor de încorporare este întâmpinată, mai devreme sau mai târziu, de mulți dintre teoreticienii video-textelor postmoderne. De exemplu, ea apare în prim-plan în studiul lui Susan Boyd-Bowman privind „Institutul Național de Comunicare Audiovizuală" (INA) din Franța[6]. INA a fost fondat în anul 1975 și a fost solicitat să asigure anual celor trei canale franceze de televiziune aproximativ 60 de ore de programe novatoare sau experimentale, precum și să conserve vasta arhivă națională de filme și materiale video. Juxtapunerea parțial fortuită a misiunilor sale a jucat, fără îndoială, un rol important în programele produse de INA după 1975, care cuprind creații ca „Hieroglyphs" realizat în 1975, „Rue des archives" produs în 1978 și „Juste une image" realizat în 1982, deoarece acestea sunt caracterizate de o estetică postmodernă, acum familiară, a montajului, repetiției, săriturilor de montaj și discontinuității. Boyd-Bowman descrie astfel cel de-al șaselea episod din „Juste une image", care era format din montajul unei zile de emisie pe cel de-al doilea canal al televiziunii de stat:

> Un ceas electronic în colțul cadrului marchează ora exactă. Pentru a complica și mai mult montajul, programul este presărat cu câțiva „paraziți": creații de artă video, majoritatea nord-americane, cum ar fi *Advertisements for Artists* de Joan Logue. Astfel, sub învelișul deconstrucției tendinței dominante, televiziunea reprezintă o expunere ostentativă a unei practici de opoziție. Astfel, o re-montare amuzantă a emisiunii *Apostrophes*, – emisiune realizată pe tiparul unei conversații purtate între intelectuali – în care viteza sunetului este accelerată pe fondul montării unor decupaje care aduc în prim-plan gestica participanților, este, la rândul ei, întreruptă de *T-Women*, o producție video experimentală realizată de un regizor german despre amorul dintre lesbiene[7].

În producțiile realizate de INA, muzeul real al arhivelor este transformat într-un muzeu în permanentă schimbare, din care s-a extras substanța narativă, un muzeu imaginar, un muzeu-în-des-

Scanned with OKEN Scanner

fășurare. Capturarea și reciclarea istoriei televiziunii și filmului francez își trâmbițează aici statutul avangardist printr-un refuz al limitării, al narativului etc., care este menit să tulbure coerența obișnuită a programelor TV în orele de maximă audiență. În această privință, situația este total diferită de cea a canalului MTV; dar, în alt sens, se aseamănă cu siguranță, deoarece reciclarea sa „subversivă" a materialelor simulează, prin amplificare, forma tendinței dominante a producției TV care combină forme, genuri și plăceri de vizionare disparate. Din nou, este dificil să fii sigur de posibilitatea de a distinge, în termeni pur stilistici, un postmodernism „bun" care, făcând parte din „piața postmodernă cosmetizată" a arhivelor naționale, poate „returna aceste imagini sferei relațiilor sociale", de un postmodernism „prost" care pur și simplu își „lasă spectatorii să privească fix ecranul plat"[8].

Cele mai cuprinzătoare considerații privind pretențiile radicale emise de producțiile video postmoderne îi aparțin, indiscutabil, lui Fredric Jameson. Pentru Jameson, producțiile TV și video reprezintă, prin însăși formele lor, contestări nu numai ale hegemoniei modelelor estetice moderniste, dar și ale dominației contemporane a limbajului și a instrumentelor conceptuale asociate cu lingvistica și științele semiotice[9]. În centrul argumentației lui Jameson se află accentul pus pe asimilarea perfectă a subiectului privitor în structura mecanică a mijloacelor video. Prin aceasta, el înțelege că, în timp ce alte forme reprezentaționale, de genul romanelor sau filmelor, se angajează să producă efectele „timpului real", când în realitate îl denaturează (prin racursiuri, transfocator, cadru larg, variind focarul obiectivului și altele), producțiile video – sau cel puțin cele non-narative de avangardă – închid spectatorul în timpul video-ului care, în final, nu este nimic altceva decât „timpul real" al aparatului însuși care derulează banda până la sfârșit. În viziunea lui Jameson, producțiile video de avangardă sunt considerate a fi forma esențială de creație video alături de programele de publicitate TV care, în mod evident, imită filmul, în calitatea lor de ramificație ciudată și nelegitimă a acestuia, prin producerea de efecte narative; de aceea, el descoperă motive de uimire nu în faptul că spoturile publicitare TV imită alte forme vizuale temporale de media, ci în modul în care acestea reușesc să lase impresia timpului fictiv, utilizând ceea ce el consideră a fi „limbajul strict non-fictiv al creației video" („Postmodernism and the Video-Text", 206). Dar nu

Scanned with OKEN Scanner

există, desigur, nici un motiv pentru a presupune că practicile speciale sau structurile reprezentaționale caracteristice pentru (unele forme de) artă video experimentală sunt în vreun fel mai proprii însăși formei de media, decât acele practici sau structuri pe care le împarte cu filmul sau chiar cu romanele. Jameson pare să facă aici exces de zel pentru a-și fundamenta analiza efectelor video specifice pe ceea ce ar putea trece drept un argument „materialist" privind forma fizică a video-ului, dar, în realitate, nu oferă nimic pentru definirea acestei forme fizice sau a efectelor ei.

Pentru Jameson, consecința abandonării revoluționare a dimensiunii timpului fictiv o constituie o artă fără granițe – o artă caracterizată, în termenii influenți sugerați de Raymond Williams, nu atât de unități individuale sau elemente separabile, cât de „fluxul total", fără pauze sau distincții[10]. Williams folosește acest termen pentru a descrie experiența emisiunii TV care este prezentată în cursul unei seri sau a unei anumite perioade de vizionare, mai curând decât a celei structurate în „programe" evident distincte; Jameson îl folosește însă pentru a defini recalcitranța specifică a unor anumite genuri de video-texte de avangardă care se prezintă mai degrabă ca „fragmente ale unui timp în zbor", ca un fel de durată absolută și golită de conținut, decât ca o „operă" modernistă care suspendă și remodelează experiența temporală. Chiar simpla selectare pentru analiză a unuia dintre aceste fragmente care se evaporă rapid este considerată un act condamnabil de violență teoretică, afirmă Jameson, deoarece semnifică, „în mod tragic, o reînviere a iluziei capodoperei sau a textului autorizat și o reificare a experienței fluxului total din care, pentru o clipă, a fost extras" („Postmodernism and the Video-Text", 208). La această neverosimilitate Jameson mai adaugă și o alta; o astfel de selectare „îl transformă din nou pe realizatorul anonim al creației video într-un artist cu un nume sau într-un «auteur», deschide calea reîntoarcerii tuturor acelor trăsături caracteristice esteticii moderniste mai vechi pe care noile condiții, prin însăși natura lor, trebuie să le estompeze și să le înlăture" („Postmodernism and the Video-Text", 209). Limbajul fascinant imperativ împinge cititorul, pe nesimțite, pe panta unor interogații evidente care apar aici. De ce exemplificarea trebuie, inevitabil, să aducă cu sine această recădere temută în atât de discreditatul cult al autorului, susținut de modernism? (Și, probabil, de ce nu trebuie?) Pentru a fi sigură, din punct de vedere

Scanned with OKEN Scanner

etimologic și practic, analiza necesită izolarea părților distincte, dar nu implică automat și întreaga colecție de mistificări evocată atât de înfricoșător de Jameson. În fond, de ce nu s-ar folosi analiza chiar pentru a demonstra realitatea „fluxului total"?

Dar strategia retorică de aici se dovedește a fi *occupatio**. Stabilind ca un dat nedemonstrat fluxul sublim de necuprins al televiziunii (deși diferențele și similaritățile dintre televiziunea de avangardă și cea programată nu sunt nicăieri analizate în acest studiu), Jameson a reușit să discrediteze analiza în prealabil, pentru a fi sigur că subiectul investigației se va sustrage influenței teoriei sale. Dar, desigur, o teorie care își acceptă atât de docil propria confuzie, în final, o face numai pentru a-și mări pretențiile de autoritate în domeniul interpretării. Surprinzător, așadar, eseul lui Jameson merge mai departe și face ceea ce susținea că nu trebuie făcut, adică analizează o anumită creație video, în acest caz o producție din 1979 intitulată „AlienNation" și realizată de Edward Rankus, John Manning și Barbara Latham la „Chicago School of Art". Proiecția durează doar 29 de minute și este un colaj violent de dens care, după descrierea făcută de Jameson, include părți de SF extrase dintr-un film japonez din 1966, intitulat *Godzilla vs. Monster Zero*, reproduceri de picturi clasice, o femeie culcată aflată în stare de hipnoză, holurile unor hoteluri ultramoderne cu lifturi în permanentă mișcare, prim-planuri cu jocuri de cuburi, sonate de Beethoven, farfurii zburătoare la linia de orizont a orașului Chicago, reclame pentru bucătării făcute în anii '50 și multe altele. Această creație video nu ne oferă nici o ierarhie a conotației, scrie Jameson, care să ne îndreptățească să spunem cum o parte sau o secvență „interpretează" sau traduce metaforic orice altă parte și, astfel, ea se va sustrage permanent oricărei tentative de înțelegere sau interpretare, prin revărsarea „începuturilor și aparițiilor, combinațiilor și desfășurărilor tematice, a luptelor pentru câștigarea dominației și acțiunilor de rezistență față de aceasta, a soluțiilor parțiale, a formelor de închidere care conduc la unul sau altul din punctele finale" („Postmodernism and the Video-Text", 211). La fel ca și mai înainte, Jameson ilustrează aceste efecte contrazicându-se aparent, prezentând cum o secvență care subliniază muzica

* În retorică „ante-occupatio" (lat.) semnifică prevenirea obiecțiilor adversarului (N. tr.).

Scanned with OKEN Scanner

experimentală se intersectează cu pasaje de îndrumare profesională sau psihologică auzite pe banda sonoră pentru a produce „mesaje previzibile privind mecanismele ascunse de programare și condiționare ale societății birocratice" („Postmodernism and the Video-Text", 216). Jameson repetă însă avertismentul său, conform căruia identificarea unor asemenea teme reprezintă o blocare artificială și condamnabilă a fluxului total al textului care este constituit dintr-o „rotație nesfârșită a elementelor, astfel încât, în fiecare clipă, acestea își schimbă locul, nici unul dintre ele neputând să ocupe, în consecință, poziția de «interpretant» (sau cea de semn primar) pentru nici o perioadă de timp, deoarece, la rândul său, în clipa următoare, trebuie să fie dislocat" („Postmodernism and the Video-Text", 218).

Dar, în final, prin ceea ce pare a fi un ultim efort de contramandare a imperativului fluxului total, Jameson identifică „semnificația reală" a acestei creații în referința ei criptică la asasinarea, la 27 noiembrie 1978, a inspectorului școlar al orașului San Francisco, Harvey Malik, dovada constând în prezența unor cadre cu o cutie de lapte răsturnată și o referință vizuală evidentă la un anumit tip de biscuiți americani – ucigașul lui Harvey Malik, ne spune Jameson, „a avut o apărare de neuitat, pledând nevinovat din motive de demență datorată consumului excesiv de biscuiți" („Postmodernism and the Video-Text", 220). Nota de triumf este inconfundabilă (poate și ironică, dar, în acest caz, ironia însăși se aseamănă cu o formă de disimulare): „Aici, așadar, referința este, în cele din urmă, dezvăluită; realitatea crudă, evenimentul istoric, adevărata broască râioasă din această grădină zoologică atât de special imaginară" („Postmodernism and the Video-Text", 220). O clipă mai târziu, Jameson bate din nou în retragere în fața acestei atribuiri specifice a semnificației; nu putem fi siguri, afirmă el abătut, dacă această descoperire confirmă „permanența și încărcătura constant atotcomunicantă, gravitațională, a referinței" sau reprezintă ce rămășițe jalnice au rămas din semnificație după ce referința a fost „sistematic prelucrată, demontată, textualizată și făcută să dispară" („Postmodernism and the Video-Text", 221).

Studiul lui Jameson se încheie cu o fabulație privind detașarea treptată a semnelor de referința lor pe parcursul istoriei, creațiile video postmoderne fiind considerate tipice pentru capitalismul târ-

Scanned with OKEN Scanner

ziu datorită separației absolute dintre cele două. Dar, în timp ce formele de artă moderniste de la începutul secolului al XX-lea puteau să-și extragă o anumită autoritate critică din detașarea lor față de „real", arta video postmodernă nu poate oferi nici o astfel de posibilitate de critică a unei ordini culturale cu care pare a fi, în mod banal, identică. Tentativele lui Jameson de a readuce dialectica la viață, proclamând arta video contemporană drept „forma cea mai puternică, originală și autentică" („Postmodernism and the Video-Text", 223) a logicii culturii postmoderne, par o reînviere nostalgică a limbajului esteticii moderniste a capodoperei, pe care, anterior, a respins-o cu atâta tristețe.

În ciuda inconstanței centrului de interes, care oscilează între tății finale fluctuante, studiul lui Jameson prezintă, într-o formă extrem de pură, un conflict recurent în cadrul teoriilor formelor postmoderne contemporane. Teoriile culturii contemporane exprimă o dublă subordonare: în primul rând, față de impulsul democratic de a micșora decalajul dintre cultura elitistă elevată și cultura de masă sau populară, și, în al doilea rând, față de lexiconul unei subversiuni și deconstrucții culturale care, parțial, este moștenit din cultura modernistă și de la teoreticienii avangardei acesteia. Pentru mulți dintre teoreticienii fenomenului contemporan, cultura de masă nu mai semnifică adversarul de temut al creativității individuale, așa cum reprezenta pentru Q.D. Leavis sau Theodor Adorno, iar efortul depus de o bună parte a acestei critici s-a concentrat asupra găsirii unor modalități de a credita cultura de masă cu un potențial subversiv sau progresist. În cazul particular al televiziunii, acest efort este deosebit de intens, deoarece televiziunea acționează, pe atât de multe căi evidente, în sensul banalizării inovației culturale. În cea mai mare parte din opera acestor teoreticieni, efortului de a provoca scântei ale rezistenței sau ale unui potențial subversiv din tăciunii stinși ai culturii contemporane îi corespunde un conflict intern al termenilor și conceptelor, prin care o teorie a forțelor enciclopedice de încorporare a culturii contemporane rivalizează cu dorința de a promova forme de rezistență – și de a face cunoscut rolul teoriei în acest proces.

Totuși, în unele dintre studiile despre televiziunea contemporană, capitularea în fața farmecelor tehnologice ale televiziunii și video-ului este mult mai puțin complicată. Lawrence Grossberg, a cărui lucrare asupra sociologiei muzicii rock a manifestat, uneori,

Scanned with OKEN Scanner

un dispreț jamesonian față de deșertăciunea morală a culturii de masă, mai recent, în studiul său despre televiziunea postmodernă, își schimbă atitudinea. Grossberg definește televiziunea contemporană în termenii superficialității ei deliberate, ai multiplicării imaginilor ei lipsite de conținut, pur și simplu interreferențiale. La fel ca și alți tereticieni, pentru exemplificare, el folosește serialul polițist al anilor '80, „Miami Vice" :

> *Miami Vice* se petrece, așa cum au afirmat criticii, în întregime la suprafață. Iar suprafața nu este formată din nimic altceva decât dintr-o colecție de citate din propriile noastre relicve colective din trecut, un joc în mișcare al Banalităților... Narațiunea este mai puțin importantă decât imaginile... Închiderea narațiunii este o simplă comoditate oferită de forma de media. Iar spectatorul ca subiect mai-mai că dispare în montajul rapid și unghiurile incomode ale aparatului de filmat[11].

Dar pentru Grossberg mult mai importante decât aceste forme specifice de evidență textuală sunt tiparele și procesele prin care televiziunea este produsă și consumată. Urmând direcțiile argumentației lui Jameson, el sugerează că teoria despre televiziune trebuie să învețe să se acomodeze, într-un anumit fel, cu variabilitatea considerabilă a formelor electronice contemporane de media și cu modalitățile, și chiar locurile în care acestea sunt experimentate. Această variabilitate pare a fi frustrantă pentru orice tentativă critică care încearcă să vorbească prin prisma normelor despre orice „text" TV sau despre așa-zisul său telespectator:

> Textul este localizat nu numai intertextual, ci și printr-o serie de aparate definite tehnologic, precum și prin alte relații și activități sociale. Foarte rar, cineva doar ascultă muzică, privește la televizor sau chiar merge la film – acest cineva studiază, are întâlniri, conduce mașina, merge la petreceri etc. Nu este vorba numai despre faptul că „același" text este diferit în contexte diferite, ci și despre faptul că între aparițiile sale multiple se stabilește o interactivitate complexă[12].

Adăugați la aceasta capacitatea crescândă de fragmentare și întrerupere, prin răspândirea obiceiului de a schimba canalele, în paralel cu asimilarea sporită a televiziunii de către propriile ei forme și propria ei istorie (ceea ce Umberto Eco numea „neo-TV", televiziunea care se asimilează pe sine și îi asimilează și pe participanții propriilor subiecte, așa cum se întâmplă în emisiunile

Scanned with OKEN Scanner

de dezbateri sau în ceremoniile în care se acordă premii)[13] și se pare că ajungem să identificăm televiziunea cu condiția psiho-culturală postmodernă – o lume a simulărilor detașate de referința la real, simulări care circulă și fac schimburi reciproce într-un flux continuu, lipsit de un punct central. Pasiunea lui Grossberg pentru această perspectivă este temperată de pretenția sa, energic exprimată, de „cartografiere" a acestui domeniu afectiv complex și schimbător, el îndepărtându-se de punctul de vedere, deprimant de comun, conform căruia, datorită faptului că televiziunea formează subiectivitatea, formele ei sunt *identice* cu aceasta. Dar, într-o altă parte, pasiunea sa pentru paradoxurile plăcerilor și efectelor televiziunii („exprimat mai tranșant, televiziunea este indiferentă față de diferențe, chiar în momentul în care instituie diferențe din însăși absența diferenței")[14] demonstrează direcția ciudat defetistă din teoria televiziunii postmoderne care susține că obiectul ei a depășit și neutralizat deja toate teoriile și procedeele deconstructive accesibile teoriei în cauză.

Super-teoreticianul acestei încercuiri a teoriei, scriitorul al cărui spirit plutește obsesiv deasupra studiilor despre filmul și creațiile TV și video postmoderne, este Jean Baudrillard, în special prin extrem de influentul său eseu „The Ecstasy of Communication"[15]. În acest eseu, Baudrillard nu scrie atât despre televiziunea percepută ca o formă culturală specifică, cât evocă televiziunea și tehnicile ei ca pe o metaforă a regimului simulării din culturile occidentale contemporane. Baudrillard susține că, în aceste societăți, structurarea psihică a vieții sociale a suferit transformări fundamentale. Perioadele anterioare au avut nevoie și au reprodus un set de contraste înrudite și echivalente între viața particulară și cea publică, între eul subiectiv și lumea obiectivă. În lumea contemporană, aceste relații au fost neutralizate, astfel încât, de exemplu, o concepție mai veche a eului sau spiritului perceput ca proiectându-se pe sine în obiecte, stabilind cu acestea o relație de dominare și posesiune (asemeni simbolurilor statutului social de genul automobilelor, caselor, piscinelor), a fost înlocuită de o echivalență plată, interșanjabilă între subiect și obiect. Baudrillard dă ca exemplu conducerea unui automobil. Treptat, spune el, conducerea automobilului a fost mai puțin asociată cu afirmarea agresivă a voinței subiective asupra unui obiect material care opune rezistență, dar, în final, devine ascultător, și a fost mai mult asociată cu o

Scanned with OKEN Scanner

interfață de cooperare între recent perceputele mecanisme corelative. Acum, drumul sau peisajul nu reprezintă un adversar sau un obstacol care trebuie depășit depunând efort și forță, ci ceva care se derulează lin în fața șoferului/spectatorului, asemeni imaginilor de pe ecranul televizorului; și, o dată cu apariția automobilelor moderne care într-adevăr se adresează celor din mașină, dispariția distincției dintre om și mecanism este totală. (Baudrillard ar trebui să încerce, într-o bună zi, să conducă mașina mea în traficul londonez.) Metafora lui Baudrillard pentru această desființare a dihotomiei subiect-obiect este ecranul. Un ecran TV sau monitorul unui computer nu poate fi înțeles pur și simplu ca un obiect la care să te uiți, posedând toate formele vechi de proiecție și investire ale psihicului; în schimb, ecranul se intersectează cordial cu dorințele și reprezentările noastre și devine forma concretă a lumilor noastre psihice. Ceea ce se întâmplă „pe" ecran nu se petrece nici pe ecran, nici în noi, ci într-un spațiu complex, permanent virtual, situat între cele două.

Aceasta realizează neutralizarea unei alte opoziții, cea dintre lumea „invizibilă" a senzației și a fanteziei și lumea „vizibilă" a reprezentărilor publice. Masa totală a reprezentărilor în film, televiziune și publicitate, și expansiunea exponențială a informației nu numai că amenință integritatea lumii private, spune Baudrillard, ci, de fapt, desființează însăși distincția dintre privat și public. Așa cum lumile private ale unor indivizi reali sunt necruțător acaparate de televiziune, prin înmulțirea explorării familiare a vieților private și a documentarelor care afișează intimitatea lor, tot la fel și universul privat ajunge să cuprindă sau să găzduiască lumea publică a evenimentelor reale care devin pe loc accesibile grație televizorului din fiecare cameră de zi. Sfera publicului se află sub imperiul privatului, iar sfera privatului o cuprinde pe cea a publicului. Caracteristic pentru această situație este, în primul rând, o explozie de transparență dusă până la o limită extremă pe care Baudrillard o numește „obscenitate": „Obscenitatea începe exact atunci când nu mai există nici un spectacol, nici o scenă, când totul este expus în lumina crudă și neiertătoare a informației și comunicării" („Ecstasy of Communication", 130). În aceste condiții, cu greu pare posibil până și să vorbești despre înstrăinarea provocată de mass-media sau din cadrul acesteia – deoarece aceasta ar necesita reinstalarea unei întregi structuri de gândire, inclusiv a unei distincții clare între

Scanned with OKEN Scanner

existența individuală autentică și conștiința falsă neautentică, distincție pe care explozia de transparență o face imposibilă. Nu poți fi reprezentat sau înțeles greșit în condițiile în care nu mai există nici un fel de repere negative sau pozitive, ci, permanent, numai producerea febrilă a și mai multor semne, semnificații, a „extazului comunicării". Dacă înstrăinarea este eliminată, la fel se întâmplă și cu ideea de reprimare, deoarece, o dată cu desființarea ideii de eu privat, nu mai există nimic de reprimat sau nici un spațiu în care să fie reprimat; aceasta „nu mai este obscenitatea tradițională a ceea ce este ascuns, înăbușit, interzis sau obscur; dimpotrivă, este obscenitatea vizibilului, a atot-prea-vizibilului... a ceea ce nu mai are nici un secret, a ceea ce se dezintegrează complet în informație și comunicare" („Ecstasy of Communication", 131).

În mod interesant, această situație pare să reproducă sau să fie asemănătoare modelelor de spectacol dezvoltate de teoriile teatrului postmodern. În acest punct, media electronică, deși inițial a fost concepută ca instrument al unei simple reproduceri, a fost eliberată din funcția de subordonat. La fel ca și textul spectacolului, rețeaua de televiziune nu își propune să reprezinte lumea, ci se joacă pe sine, în propriile sale forme și limbaje, într-un prezent absolut al interpretării. Dar analiza lui Baudrillard nu poartă aceeași încărcătură exuberantă ca majoritatea studiilor despre spectacolul „eliberat". Această lume a saturației comunicaționale este, de fapt, golită de emoții sau „rece", și starea psihică reprezentativă pentru ea nu este isteria, situație în care corpul și simptomele sunt transformate în „textul" exteriorizat al sentimentelor și dorințelor interioare, ci schizofrenia care, ne reamintește Baudrillard, este nu atât starea unei retrageri din lumea exterioară, cât condiția unei înaintări extrem de puternice a acestei lumi în conștiința bolnavului, care se dezintegrează dureros prin lipsa distanțării; este „proximitatea absolută, caracterul total instantaneu al lucrurilor, sentimentul lipsei oricărei apărări, a oricărei posibilități de retragere. Este sfârșitul lăuntricului și al intimității, supraexpunerea și transparența lumii care le traversează fără a întâmpina nici un obstacol" („Ecstasy of Communication", 133). Ecranul televizorului este cel care, mai presus de orice, oferă metafora pentru toate aceste teme: vizibilitatea absolută, pierderea eului lăuntric, proliferarea informației și a comunicării; subiectul schizoid al acestei „obscenități" devine „un

Scanned with OKEN Scanner

simplu ecran, un centru de comandă pentru toate rețelele de influență" (ibid.).

În această situație, este mai puțin decât oricând cazul ca cineva să poată face distincția între un text postmodern anume și contextul său non-postmodern. Deși Baudrillard nu folosește niciodată termenul de „postmodernism", televiziunea reprezintă, permanent, în și prin sine, o parte reprezentativă a scenei postmoderne a simulării, extazului și obscenității. Eseul „The Ecstasy of Communication" își are originile într-un punct de tranziție din opera lui Baudrillard, situat între marxismul structural, justificat în *For a Critique of the Political Economy of the Sign*, studiu scris în 1972, și orgiile extatice din lumea simulării, care au caracterizat lucrările sale mai recente. Dar, chiar și aici, tonul său, care oscilează între delectare și disperare, nu lasă nici o posibilitate reală pentru a distinge, în cadrul domeniului saturat și, în mod curios unificat, al comunicării postmoderne, forme diferite, chiar „progresiste" ale efectului cultural postmodern. Acest gen de viziune totalizatoare este comună multora dintre adepții lui Baudrillard și se manifestă, frecvent, în special în dezbaterile privind televiziunea. Un exemplu frapant în acest sens îl constituie opera sociologilor canadieni Arthur Kroker și David Cook, a căror activitate este asociată de *The Canadian Journal of Political and Social Theory*. Atât pentru Kroker, cât și pentru Cook, televiziunea reprezintă, „într-un sens foarte propriu, lumea reală... a culturii, societății și economiei *postmoderne*... a culturii populare reale propulsate de extazul și decăderea spectacolului obscen", astfel încât tot ceea ce nu a fost supus testului ontologic de prelucrare prin televiziune devine „periferic tendințelor majore ale secolului nostru"[16].

Opera lui Kroker și Cook împărtășește cu cea a lui Baudrillard ambivalența tonului. Pe de o parte, televiziunea este respinsă *in toto* ca un instrument de opresiune și privațiune intelectuală; ea transformă individualități reale în roboți pasivi (care funcționează totuși perfect) ai mediei, „implantând în ființa lor o identitate simulată, monitorizată electronic și controlată de tehnocrație"; ea descompune grupuri sociale compacte în amorfismul „pachetelor de audiență ținută prizonieră de linia orientării majore a *stării sufletești de criză* induse de elitele mediei unui public care nu există ca atare în nici o structură *socială*, ci numai sub forma impulsurilor

Scanned with OKEN Scanner

numerice înregistrate în simulacrele de sondaje de audiență, organizate în timpul nopții"; și înlocuiește o lume a experienței cu o lume de imagini plate, prin „triumful culturii semnificației"[17].

Astfel, pentru Kroker și Cook, televiziunea postmodernă nu reprezintă nici o distrugere subversivă a normelor culturale și estetice, nici o rescriere progresistă a temelor clasice și realiste ale Hollywoodului, ci, mai degrabă, momentul ultim dinaintea dispariției culturii noastre sub dominația absolută și totală a imaginii. Acest moment este simultan unui moment al „extazului" și „decăderii", deoarece implică o intensificare febrilă a diferențelor și tensiunilor, într-o încercare de a compensa dispariția insesizabilă a realului care sfârșește totuși întotdeauna prin a consolida forța spectacolului. În fața acestei situații, Kroker și Cook nu au ce răspuns să ofere în afara lansării în tumultul spectacolului, pe care lasă impresia că îl disprețuiesc, în timp ce tânjesc după „vechiul univers" pierdut și în întregime imaginar „al societății". Proza lor pasionată ia forma apocalipsului fascinant pe care îl evocă: „un public de ființe stas, calmat cu mijloace electronice, care, simțind mirosul rugului funerar unde ard excrementele culturii ce îl înconjoară, decide, prin voința sa eliberată, să-și celebreze propria exterminare, descătușându-și energiile în locul în care a acorda atenție echivalează cu a asigura oxigenul necesar vieții televiziunii: gaura neagră a televiziunii"[18]. Asemeni „supernovei implozive" cu care compară televiziunea, surescitația bătăioasă, complicată în mod exagerat, a lucrării lui Kroker și Cook, maschează o inerție fundamentală a argumentației care privează opera lor de calitatea sau temeiurile de a critica, condamna sau scuza.

Probabil că studiul lui Kroker și Cook reprezintă una dintre formele limită ale unei teorii postmoderne a culturii contemporane al cărei dinamism, similar cu cel al culturii pe care o interpretează, pare să se îndrepte constant spre narațiuni totalizatoare, atotcuprinzătoare. În acest punct, din nou, forța ipotezei postmoderne se dovedește a fi și slăbiciunea ei; capacitatea de a oferi explicații vaste pentru inversarea „completă", „simularea", „satelizarea" vieții sociale și culturale este cea care conferă unei astfel de teorii forță și prestigiu, chiar dacă aceasta reprezintă un ecou docil al extinderii și globalizării grandioase cunoscute de însăși cultura tehnologică. Acest fapt conduce însă, deloc inofensiv, la o poziție opusă celuilalt curent al teoriei culturale postmoderne care susține diferența,

Scanned with OKEN Scanner

multiplicitatea și lipsa oricărui punct central. În ciuda tentativelor sale de a stimula sau interpreta o cultură a rezistenței, exigențele retorico-instituționale ale teoriei postmoderne o pot transforma, discreditant, într-o simplă preamărire și legitimare a condițiilor pe care le interpretează.

Filmul

Studiul analitic cel mai frecvent citat despre efectul unei media electronice moderne și la care ne-am referit deja în această carte este „The Work of Art of the Age of Mechanical Reproduction" realizat de Walter Benjamin[19]. Acest eseu oferă simultan atât o sesizare a posibilităților progresiste ale tehnologiei moderne, punând-o de acord, în diverse maniere, cu experimentele și provocările artei moderniste, cât și o structură de definire a universului cultural postmodern. Așa cum am văzut, posibilitatea realizării unor reproduceri multiple ale oricărei opere de artă date este considerată de Benjamin drept o amenințare la adresa „aurei" care înconjoară opera de artă, cu alte cuvinte, împotriva conștientizării unicității ei în spațiu și timp, și a miturilor aferente privind permanența absolută și distanțarea ei sublimă de lumea materială. După opinia lui Benjamin, filmul, mai presus de orice, este cel care distruge sau desființează această esență a aurei. Distrugerea este presupusă, în primul rând, de efectul emoțional al filmului, care se bazează mai degrabă pe mișcare și pe implicarea spectatorului, decât pe inerție și contemplație; după Benjamin, întreruperile constante ale filmului refuză în mod revoltător spectatorului orice gen de suport, împiedicând orice recunoaștere facilă a unei lumi familiare. În egală măsură, filmul ține cont de analiza acestei lumi familiare, foarte asemănător modului în care psihanaliza analizează structurile viselor și ale vieții de fiecare zi, deoarece, prin repertoriul tehnicilor sale, de genul vitezei variabile, modificărilor teleobiectivelor și decorului, filmul înlocuiește spațiul care este pur și simplu trăit, cu un spațiu care este explorat activ[20]. Distrugerea aurei spirituale a artei este realizată chiar prin formele de producție specifice filmului, susține Benjamin. În timp ce un actor de teatru interpretează totul dintr-o dată și într-un singur spațiu, un film, deși lasă impresia unei interpretări unice, îi impune actorului (sau

Scanned with OKEN Scanner

actriței) ca interpretarea sa să fie fragmentată în timp și spațiu. Efectul de unitate este realizat prin intermediul tehnologiei și nu prin contactul direct cu prezența umană de pe scenă[21].

Concepția lui Benjamin privind vulnerablitatea aurei artistice în fața reproducerii mecanice este similară, în unele privințe, cu concepția lui Michael Fried privind modul în care conștientizarea „teatrală" a contextelor spațiale, temporale și sociale particulare ale artei, amenință esențiala ei imersiune în sine. Această echivalență dintre teatralism și reproducerea mecanică este deosebit de evidentă în maniera în care Benjamin subliniază rolul – care, în mod inevitabil, are o importanță crescută – jucat în cultura de masă contemporană de spectatorul receptiv, capabil să evalueze. Reproducerea mecanică oferă perspectiva unei arte care ar putea fi repusă în relații cu lumea în care a fost produsă și acceptată. De aceea, nu este surprinzător faptul că eseul lui Benjamin constituie un punct de plecare pentru multe dintre studiile asupra postmodernismului în media electronică contemporană și în special în film, deși, uneori, în aceste studii se constată o anumită inconsecvență a termenilor; dacă pentru Benjamin filmul constituia forma reprezentativă a modernului, datorită faptului că ataca aura artistică, pentru mulți dintre partizanii ipotezei postmoderne, argumentația lui Benjamin prevestea trecerea de la o epocă modernă (percepută, acum, ca profund angajată în apărarea ideii de aură a operei de artă) la o epocă postmodernă.

Și aceasta deoarece se pare că Benjamin a minimalizat tocmai capacitatea cinematografiei moderne de a crea și de a susține aura artistică sau miturile acestei aure. Acest fapt nu înseamnă, desigur, că întreaga cinematografie care precede fractura provocată de postmodernism (probabil, în cursul anilor '60) poate fi, în acest sens, calificată cu ușurință drept modernistă. Mai degrabă, forma dominantă de cinéma ca spectacol cultural de masă o constituie ceea ce a căpătat numele de subiectul „clasic-realist" al cinematografiei hollywoodiene care, de fapt, își are originile în adoptarea tehnicilor și premiselor realiste proprii romanului și teatrului secolului al XIX-lea[22]. Practicile cinematografice alternative trebuie, din această cauză, să fie definite în contrast cu modelul hollywoodian dominant și cu convențiile narative pe care acesta le perpetuează. Într-o istorie a cinematografiei clasice a Hollywoodului, David Bordwell și Janet Staiger disting trei forme ale acestui gen de

practică alternativă: „filmul de artă", asociat de regizori ca Fellini, Bergman, Truffaut și Visconti, care se caracterizează prin explorarea complexității psihologice și printr-o narațiune impregnată de un gen de expresivitate care poartă amprenta autorului; filmul de „avangardă", care se distinge prin diferite forme de respingere a cauzalității narative; și filmul „modernist" în care „sistemele spațiale și temporale își oferă serviciile și împart cu narațiunea rolul de structurare a filmului" – Bordwell și Staiger dau ca exemplu aici creațiile lui Eisenstein, Ozu, Tati, Godard, Duras și Bresson[23]. Această viziune asupra modernismului revine și se bazează în mod evident pe interpretările modernismului artistic furnizate de Greenberg și Fried deoarece, opunându-se ca modul narațiunii să fie dominant în film, lasă impresia că pune accentul pe explorarea formală întreprinsă de film asupra propriului său mediu.

Chrisitan Metz a propus o viziune amplă asupra cinematografiei moderniste într-un eseu publicat în 1974 și intitulat „The Modern Cinema and Narrativity"[24]. Metz strânge laolaltă câteva dintre cele mai importante opinii referitoare la cinematografia modernistă, inclusiv cele privind autoritatea regizorului perceput mai degrabă ca *auteur* decât ca funcționar al studioului de film, precum și la atacul împotriva menținerii convențiilor teatrale în film, o dată cu apariția unei cinematografii care pune accentul pe contemplație în detrimentul implicării și se concentrează mai curând asupra structurii cadrului individual decât asupra secvenței dramatice. Toate aceste afirmații se bazează pe prezumția că cinematografia modernistă respinge sau depășește narativul. De aceea, caracterizarea făcută de Metz teoriilor cinematografiei moderniste este mai vastă decât cea realizată de Bordwell și Staiger, deși el este, în mod corespunzător, mai sceptic decât aceștia în privința revendicării existenței unei arte moderniste distincte a filmului. În opinia lui Metz, negarea narativului constituie proiecția unei fantasme a criticilor care studiază modernismul, deoarece filmul, prin însăși esența sa un mediu temporal, este întotdeauna obligat să depindă de structurile narative la care trebuie să revină (deși acestea nu trebuie să aibă o natură identică cu narațiunile realiste hollywoodiene). Metz susține, de exemplu, că accentuarea, frecvent reluată de avangardă, a cadrului structurat individual, comparativ cu forța totalizatoare a secvenței din filmul realist, ignoră structurile

Scanned with OKEN Scanner

combinative prin care cadrele distincte sunt legate și puse în contrast în cadrul unor structuri temporale extinse.

Cu toate că Metz nu utilizează vocabularul postmodernismului, acest eseu, la fel ca și studiile sale ulterioare, poate fi interpretat ca o tentativă de a se opune formării unui model greenbergian al filmului ca artă autonomă, a cărei menire este de a se purifica de tot ceea ce îi este extrinsec. Metz insistă asupra naturii necesar impure a filmului, asupra suprapunerilor inevitabile și energizante ale cinematografiei cu alte medii și genuri. Reprezentarea filmului modern în maniera realizată de Metz, poate fi interpretată în acest stadiu ca acțiunea unei voințe critice de a reda calitățile aurei estetice – autonomie, transcendență, universalitate – unei practici culturale care, prin natura ei specifică, desființează această aură.

Fredric Jameson prezintă un punct de vedere similar privind moștenirea modernistă în film. Marile realizări cinematografice ale secolului al XX-lea, afirmă el, se remarcă toate prin intensitatea cu care își etalează și investighează propria esență artistică. Asemeni picturii, muzicii și literaturii moderniste, prin intermediul autoreferinței stilistice, filmele moderniste resping și, în același timp, își expun statutul de marfă. Pe de o parte, cultivarea „stilului" constituie modalitatea prin care artefactul pare să recunoască faptul că există pe piață ca ceva care se cumpără sau se tranzacționează și prin care și-a pierdut funcțiile mai directe din cadrul structurilor sociale colective, precum și relația nemediată cu acestea. Pe de altă parte, acest stil constituie modalitatea prin care marfa se menține la distanță de piață, printr-un fel de intensificare a logicii diviziunii și specializării care i-a dat naștere ca marfă în primul rând, afirmarea extremă a stilului individual supralicitând piața și împiedicând ca artefactul-marfă să fie absorbit de aceasta[25]. Jameson susține că accentul pus de modernism pe stil reprezintă o insistență asupra expresivității agonizante a individualității care își exprimă, simultan, prin unicitatea limbajului personal specific lui sau ei, forța și alienata neputință:

> Marile mișcări moderniste se... sprijineau pe născocirea unui stil personal, particular, la fel de inconfundabil ca amprenta digitală, la fel de incomparabil ca propriul corp... Aceasta înseamnă că estetica modernistă este într-un fel legată organic de concepția unui eu unic și a unei identități individuale, a unei personalități și individualități unice, cărora

Scanned with OKEN Scanner

li se poate pretinde să genereze o viziune unică proprie asupra lumii și să-și invente un stil unic propriu, inconfundabil[26].

Deși Jameson nu explică clar cum funcționează acest lucru în domeniul cinematografic, ne-am putea referi la teoria *auteur*-ului, larg răspândită în anii '70, ca la o ilustrare a concepției moderniste care organizează analiza stilistică a unui film în jurul personalității regizorului-autor[27]. Ceea ce înlocuiește o astfel de concepție în cultura și teoria postmoderne nu este absența totală a stilului, ci detașarea acestuia de conceptul autorului-creator-atotputernic. La fel ca și în alte sfere ale culturii contemporane, prăbușirea ideologiei moderniste a stilului este însoțită, în consecință, de apariția unei culturi cu stiluri multiple, care sunt combinate, comparate unul cu celălalt, alternate și reîmprospătate într-o polifonie furioasă a vocilor decontextualizate. Aceasta provoacă o aplatizare a sentimentului originilor trecutului, astfel încât ceea ce se vehiculează în această artă a pastișei nu sunt numai individualitățile stilistice, ci și perioadele dislocate din trecut.

În cinematografia postmodernă, acest fenomen se manifestă prin realizarea unor filme nostalgice sau „retro", de genul *American Graffiti*, *Star Wars*, *Chinatown* sau *Body Heat*. Toate acestea sunt filme care, scrie Jameson, își propun să recreeze nu un anumit decor istoric, ci experiența culturală a unei anumite perioade, astfel încât, în cazul filmelor *Star Wars* și *Raiders of the Lost Ark*, ceea ce se evocă nu este un trecut real, ci mai curând genuri de experiență narativă – povestirea de aventuri, filmul SF – care par să caracterizeze experiența anilor '50.

Cinematografia postmodernă se distinge, după opinia multor comentatori care au acceptat și extins analiza lui Jameson, prin diferite forme de pastișă sau multiplicitate stilistică. Uneori, acestea se constituie într-un element intrinsec filmului, ca în *Kiss of the Spider Woman*, în care parodierea romanțiozității și melodramei hollywoodiene este introdusă în povestirea relației care se înfiripează între doi prizonieri politici. Un exemplu mai complex îl constituie *Brazil*, un film straniu realizat de Terry Gilliam, pe care Linda Hutcheon îl consideră postmodern datorită faptului că „regândește ironic istoria", prin rememorarea parodică a altor filme, ca *Star Wars* și *Battleship Potemkin*, alături de mixarea unor perioade diferite din trecut care nu pot fi identificate exact; decoruri

Scanned with OKEN Scanner

futuriste amestecate cu costume monotone ale anilor '30 și cu prezentarea unei lumi dominate de computere și o automatizare avansată, cu un design arhaic și o lipsă de siguranță, care sugerează că aparțin, și ele, perioadei anilor '30[28]. Probabil că *Brazil* constituie un alt exemplu al stilului „retro" prezentat de Jameson, deoarece ceea ce se evocă aici nu este nici o fază mașinistă reală, ci, mai degrabă, tehnologia imaginară din acel *science fiction* de la jumătatea secolului. Acestor forme de discontinuitate temporală le corespunde eterogenitatea generică a filmului, cu oscilațiile sale inconstante între comedie și tragedie, utopie și distopie, povestire de aventuri și satiră.

Dar, la fel ca și în cazul televiziunii postmoderne, multiplicitatea stilistică constituie, în egală măsură, și o trăsătură caracteristică pentru întreg domeniul culturii cinematografice contemporane, o dată cu accesul crescând la filme vechi, înregistrate pe casete video, și cu permanenta prezență a acestora pe ecranele televizoarelor. Într-adevăr, similar teoriilor privind televiziuneá postmodernă, de multe ori, avem senzația că postmodernismul în film ridică nu atât problema unui nou stil dominant, cât problema erodării ideii unei astfel de dominante. Așa cum susține James Collins:

> Ceea ce caracterizează contextul postmodernist este prezența simultană a acestui stil alături de stilurile moderniste, pre-moderniste, și violent non-moderniste, toate bucurându-se de un grad semnificativ de popularitate în rândul unor audiențe și instituții diferite. *Diva* poate fi într-adevăr un subiect polițist postmodernist, dar ceea ce individualizează contextul postmodernist este difuzarea acestui film pe un canal de televiziune prin cablu specializat în difuzarea filmelor, în timp ce, în aceeași seară, pe canalele concurente, rulează *The Maltese Falcon*, *Death of an Expert Witness* și *Miami Vice*[29].

În mod evident, acest aspect al teoriei filmului postmodern corespunde foarte mult teoriilor arhitecturale privind postmodernismul; în aceste teorii, îndepărtarea „univalenței" moderniste este anunțată similar printr-o arhitectură a citării fragmentate, în care ierarhiile stilistice sunt abolite. Totuși, diferența dintre cele două domenii este frapantă. Simplificând, filmul este o formă de media cu o răspândire socială mult mai mare decât arhitectura, publicul filmului fiind mult mai numeros și mai bun cunoscător al codurilor, limbajelor și istoriei acestuia. (Ca o ironie, dezvoltarea televiziunii și, recent,

Scanned with OKEN Scanner

apariția tehnologiei video au facilitat acest lucru.) Aceasta înseamnă că eterogenitatea stilistică este și mai extinsă și mai puțin vizibilă în televiune și film decât în arhitectură, în prima dintre ele eterogenitatea fiind, de fapt, o formă a omogenității. O altă manifestare interesantă, frecvent comentată, a postmodernismului în film o constituie ștergerea granițelor existente în trecut între cultura elevată și cultura de masă; filmele postmoderne pot evoca problemele complexe ale unei teorii elevate, dar acest lucru este în dezacord cu aparenta accesibilitate și cu succesul de casă al unor filme atât de impecabil postmoderne ca *Blade Runner*, *True Stories*, *Diva* și *The Draughtsman's Contract*.

Dacă teoria filmului postmodern ar fi o simplă chestiune stilistică, toate acestea nu ar pune nici un fel de problemă. Dar, similar cazului televiziunii postmoderne, miza este mai mare, deoarece aici, la fel ca și în orice alt domeniu, teoreticienii au fost interesați să încerce să identifice o practică de opoziție în film și în critica de film. În acest gen de context, problemele privind forța și efectul textelor postmoderne individuale, precum și domeniul teoretic postmodern în sine, devin mult mai puțin evidente. Aceasta se poate demonstra făcând o comparație între două „interpretări" postmoderne ale unor filme – analiza lui Norman Denzin la *Blue Velvet*, film realizat de David Lynch în 1986, și studiul Patriciei Mellencamp despre filmul *The Man Who Envied Women*[30], realizat în 1985 de Yvonne Rainer. Denzin percepe *Blue Velvet* ca pe un film postmodern dintr-o serie de considerente. În primul rând, filmul oferă o alăturare improbabilă și tulburătoare de diferite genuri și orizonturi de așteptare legate de acestea. Subiectul se referă la Jeffrey și Sandy, doi tineri din clasa de mijloc care trăiesc în Lumberton, un orășel american obișnuit, și care sunt atrași treptat într-o lume a violenței și a sexualității pervertite ce gravitează în jurul unei cântărețe de bar cam trăsnite, Dorothy Vallens, și a iubitului ei, sadicul Frank. Misterul care pare să plutească asupra răpirii fiului și soțului (acesta provocând, se pare, incidentul soldat cu o ureche tăiată pe care Jeffrey o descoperă la începutul filmului) lui Dorothy nu este niciodată efectiv dezlegat; în finalul filmului, Frank este ucis, iar Jeffrey și Sandy revin la viața obișnuită a unui cuplu căsătorit din mediul suburban. Denzin susține că *Blue Velvet* combină într-o manieră postmodernă tradiția filmului micului oraș (ilustrată de creațiile lui Frank Capra din anii '40) cu filmul cultului pornografiei

Scanned with OKEN Scanner

(Denzin, 466-71). Tot de sorginte postmodernă, după opinia lui Denzin, este și modul în care filmul îmbină „non-prezentabilul" (urechi în putrefacție, excese sexuale, brutalitate, demență) cu platitudinea existenței, contestând prin aceasta granițele care le separă (Denzin, 462).

Dar ideea principală a analizei lui Denzin se referă la maniera în care filmul tratează problema timpului. Filmul refuză spectatorului posibilitatea de a identifica cu o oarecare certitudine perioada în care se desfășoară. Primul cadru prezintă, pe fondul unei palisade albe și al cerului albastru, niște trandafiri roșii înfloriți, cu o culoare de o intensitate halucinantă, în timp ce o mașină de stins incendii, un model al anilor '40, coboară încet panta unei străzi de la periferie străjuite de copaci. Culorile primare par să încadreze secvența ca un citat insistând ironic asupra simplității copilărești a lumii exact în momentul în care calitatea culorii evocă amintirea procedeului technicolorului țipător folosit în filmele americane ale anilor '40 și '50. Dar această codificare temporală este dată peste cap în următoarele câteva minute de apariția automobilelor, tehnologiei și hainelor tipice anilor '50, '60 și '80. „Este un film, scrie Denzin, care evocă, parodiază și totuși se pretează la o cvasi-reverență în fața reprezentărilor trecutului în timp ce le plasează în prezent" (Denzin, 469).

Denzin acoperă vocabularul și instrumentarul analizei postmoderne pentru a conferi filmului farmecul libertarismului, deși recunoaște că acesta conține elementele voyeuriste și sadice care îl situează la foarte mare distanță de un film cu vederi largi sau progresist, indiferent de prisma prin care este privit. Dacă *Blue Velvet* caută noi modalități „de a prezenta non-prezentabilul, astfel încât să distrugă barierele care împiedică amestecul profanului în viața de fiecare zi" (Denzin, 471), în egală măsură, în special în prezentarea sexualității masculine și feminine, el reproduce fără milă și, aparent, fără ironie cele mai înguste stereotipuri culturale. Grupul de concepte postmoderne înrudite etalat de Denzin îi permite să prezinte filmul ca opunând un gen de rezistență culturală, deși, în același timp, el recunoaște că filmul este lipsit de conținut politic. În final, ridicând nepăsător din umeri, Denzin ajunge la concluzia că „indivizii postmoderni își doresc filme ca *Blue Velvet*, deoarece în ele regăsesc ideea lor de sex, miturile lor, violența și politica lor, totul în același timp" (Denzin, 472). Această analiză demonstrează clar dificultatea de a menține poziția în care

Scanned with OKEN Scanner

postmodernismul este atât un set de trăsături stilistice identificabile, cât și o dominantă culturală, deoarece, într-un astfel de model, relația dintre formele de opoziție și critică, pe de o parte, și reducerea acestora la atitudinea stilistică, pe de altă parte, este întotdeauna greu de teoretizat.

Patricia Mellencamp interpretează filmul *The Man Who Envied Women* realizat de Yvonne Rainer ca o investigație a aspectelor – extrase din însăși teoria filmului postmodern – privind ideile preconcepute de autoritate a sexului tare. Filmul îl are ca personaj principal pe Jack Deller care este un astfel de teoretician al filmului. El prezintă narcisismul bine intenționat al lui Deller – acesta este „o caricatură perfectă care vrea să treacă drept un adept al feminismului – travesti teoretic care nu-i poate ascunde concepțiile patriarhale autoritare" (Mellencamp, 91) – dar, în același timp, contestă ușurința cu care Deller își arogă autoritate grație limbajului teoretic. Mellencamp se concentrează asupra manierei în care Jack Deller este prezentat, ignorând diferitele forme de discurs neregulat și haotic din jurul său, stând în fața unui ecran de cinema, continuându-și imperturbabil comentariile interminabile, în timp ce, în rândul publicului, izbucnesc încăierări; purtând pe stradă căști la urechi, în timp ce în jurul său se înghesuie limbajul și glumele din registrul străzii. Astfel, filmul opune monolitului paralizant al teoriei masculine forța descentrantă a limbajului feminin, similar unei multiplicități postmoderne reale de voci care ar înlocui postmodernismul „oficial" reprezentat de Deller, și comentariile sale nesfârșite despre Foucault. Această tehnică dihotomică oferă un mod de înțelegere al celorlalte exemplificări ale stilului postmodern extrase din acest film și analizate de Mellencamp; există plasarea în opoziție a verbalului și a vizualului, ca în relatarea prozaică a unei săptămâni dificile din viața unei femei, suprapusă peste secvența de început care prezintă celebra crestare a ochiului unei femei din *Un Chien Andalou* realizat de Buñuel: „A fost o săptămână grea. M-am certat cu soțul și m-am mutat în garsoniera mea. Boilerul s-a stricat... Mi-am pătat cu sânge chiloții albi. Senatul a votat folosirea gazului neurotoxic; iar ginecologul meu s-a prăbușit în zborul 007 al companiei Korean Airlines" (citat, Mellencamp, 91). Tehnica este dezvoltată și prin alte acțiuni distructive postmoderne cum ar fi: „negarea dihotomiilor, bipolarităților, ontologiei limitelor dintre medii; desființarea opozițiilor

Scanned with OKEN Scanner

binare, inclusiv a marii erori culturale produse de discriminarea între sexe... contestarea premiselor definitorii ale culturii moderne – poziția centrală a autorului/geniului, de obicei, bărbat, unicitatea obiectului prețios al Artei și distincția protejată și inviolabilă dintre aceasta și cultura de masă sau populară" (Mellencamp, 98).

În acest eseu, forța analizei lui Mellencamp este dată de faptul că acoperă într-o manieră complexă strategiile postmoderne ale filmului și tonul oficial al teoriei postmoderne care, în realitate, reprezintă propriul său alter-ego în film, întruchipând nu jocul și eterogenitatea, ci fixitatea și autoritatea. După opinia lui Mellencamp, filmul demonstrează modul în care „feminismul devine fracțiunea reprimată, controlată, a postmodernismului – marginalizată și astfel îngrădită, similar «primitivismului» anterior, plasată *în afara* dezbaterii ca acea alteritate incognoscibilă, apropriată alături de alte rase și culturi prin bunăvoința sofisticată a colonialismuui local" (Mellencamp, 99). Cu alte cuvinte, luând filmul lui Rainer ca punct de plecare, Mellencamp folosește ocazia oferită de analiză pentru a iniția un studiu introspectiv al teoriei postmoderne înseși, precum și al strategiilor de îngrădire pe care aceasta le poate dezvolta. Dacă teoria postmodernă este, într-un anumit sens, custodele filmului postmodern, atunci ea va trebui să-și recunoască complicitatea în proiectarea și vehicularea normelor stilistice din interiorul criticii și al filmului însuși. Aceasta presupune că dezvoltarea unei „culturi de rezistență" postmoderne depinde, în mare măsură, de disponibilitatea teoriei culturale de a-și recunoaște și de a-și explora propriul rol în crearea culturii în cauză, deoarece o astfel de teorie, în afara dezvăluirii diferențelor productive, poate genera și o cultură a indiferenței.

Note

1. *Postmodernism: ICA Documents* 5, ed. Lisa Appignanesi, London, ICA, 1986, pp. 52-4.
2. Ibid., p. 53.
3. *Rocking Around the Clock: Music Television, Postmodernism and Popular Culture*, London and New York, Methuen, 1987, pp. 49-88. În continuare în text sub referința *RATC*.
4. *Hiding in the Light: On Images and Things*, London, Comedia, 1988, p. 237.
5. „The Look of the Sound", în *Watching Television*, ed. Todd Gitlin, New York, Pantheon, 1986, p. 135.

Scanned with OKEN Scanner

6. „Imaginary Cinematheques: The Postmodern Programmes of INA", *Screen*, 28:2, 1987, pp. 103-17.

7. Ibid. p. 115.

8. Ibid. p. 117.

9. „Reading Without Interpretation: Postmodernism and the Video-Text", în *The Linguistics of Writing: Arguments Between Language and Literature*, ed. Derek Attridge, Alan Durant, Nigel Fabb and Colin McCabe, Manchester, Manchester University Press, 1987, pp. 198-223. Referințe în continuare în text.

10. WILLIAMS își dezvolta ideea de „flux total" în *Television: Technology and Cultural Form*, London, Fontana, 1977, pp. 78-118.

11. „The In-Difference of Television", *Screen*, 28:2, 1987, p. 29.

12. Ibid. p. 34.

13. Umberto ECO, „A Guide to the Neo-Television of the 1980s", *Framework*, 25, 1984, pp. 18-25.

14. GROSSBERG, „The In-Difference of Television", p. 41.

15. În *Postmodern Culture*, ed. Hal Foster, London and Sydney, Pluto Press, 1985, pp. 126-34. Referințe în continuare în text.

16. În *The Postmodern Scene: Excremental Culture and Hyper-Aesthetics*, New York, St. Martin's Press, 1986, p. 268.

17. Ibid. pp. 274-5.

18. Ibid. p. 279.

19. În *Illuminations*, trad. Harry Zohn, London, Fontana, 1970, pp. 219-54.

20. Ibid. pp. 238-9.

21. Ibid. pp. 230-2.

22. Vezi, de exemplu, Colin McCABE, într-un articol important, „Realism and Cinema", *Screen*, 15:2, 1974, pp. 7-24.

23. David BORDWELL, Janet STAIGER and Kristin THOMPSON, *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*, London, Routledge and Kegan Paul, 1985, pp. 373-4, 381-2.

24. *Film Language: A Semiotics of the Cinema*, trad. Michael Taylor, New York, Oxford University Press, 1974, pp. 185-227.

25. Vezi JAMESON, „Postmodernism and the Video-Text", pp. 222-3.

26. „Postmodernism and Consumer Society", în *Postmodern Culture*, ed. Hal Foster, London and Sydney, Pluto Press, 1985, p. 114.

27. Pentru teorii ale *auteur*-ului, vezi *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*, ed. Gerald Mast and Marshall Cohen, ediția a treia, Oxford, Oxford University Press, 1985, pp. 521-675.

28. Linda HUTCHEON, „Beginning to Theorize Postmodernism", *Textual Practice*, 1:1, 1987, pp. 11-12.

29. „Postmodernism and Cultural Practice: Redefining the Parameters", *Screen*, 28:2, 1987, p. 12.

30. Norman DENZIN, *„Blue Velvet:* Postmodern Contradictions", *Theory, Culture and Society*, 5:2-3, 1988, pp. 461-73; Patricia MELLENCAMP, „Images of Language and Indiscreet Dialogue: *The Man Who Envied Women*", *Screen*, 28:2, 1987, pp. 87-102. Referințe în continuare în text.

Scanned with OKEN Scanner

7

Postmodernismul și cultura populară

Ultimii ani au fost martorii unei explozii a interesului stârnit de o gamă largă de subiecte și practici culturale care, anterior, au fost desconsiderate sau au rămas nesesizate de critica academică. Criticii culturii contemporane, urmând exemplul stimulant al lui Richard Hoggart, Raymond Williams, Roland Barthes și Stuart Hall, își aleg ca subiecte sportul, moda, coafura, cumpărăturile, jocurile și ritualurile sociale și, în abordarea acestor domenii, fără reticențe, dovedesc același grad de rafinament intelectual cu cel manifestat în tratarea oricărui artefact cultural elevat. Într-un anumit sens, aceasta reprezintă în sine un fenomen postmodern, deoarece constituie manifestarea acelei nivelări a ierarhiilor și estompări a granițelor antrenate de explozia domeniului culturii descrisă de Jameson, în urma căreia sfera culturală, socială și economică nu mai pot fi atât de ușor deosebite una de cealaltă.

Multe dintre aceste forme și practici culturale populare emit pretenția de a fi reprezentative pentru postmodernism, chiar dacă pot fi forme și practici care nu au trecut niciodată printr-o fază modernistă recognoscibilă. Astfel de forme, aparent, nu au nevoie să fie legitimate de teoria postmodernă pentru a se bucura de statutul lor de postmodern. Dar aceasta nu înseamnă că nu există forme semnificative de transfer și paralelism printre și între alte forme ale teoriei culturale postmoderne. În cadrul culturii populare, la fel ca în orice alt domeniu, condiția postmodernă nu este reprezentată de un set de manifestări care este pur și simplu prezent într-un corp de

Scanned with OKEN Scanner

mărturii sociologice și textuale, ci de efectul complex al relației dintre practica socială și teoria care organizează, interpretează și legitimează formele acesteia.

Muzica rock

Într-o anumită măsură, desigur, muzica rock, ca formă culturală specifică, nu poate fi considerată postmodernă decât prin analogie. Se poate susține că muzica rock are o filiație lăuntrică accelerată care imită sau care se poate interpreta că imită narațiunile apariției sensibilității postmoderne în alte sfere ale culturii. Fredric Jameson face aluzie la acest lucru atunci când, pentru „momentul modernist suprem" al muzicii rock, alege ca exemplificări grupurile „The Beatles" și „The Rolling Stones"[1]. Genul de narațiune implicat în istoria ei ar putea fi următorul: după revolta dezlănțuită din anii '60, muzica rock este încadrată în canoane și asimilată de industria culturii în anii '70, exact în momentul în care reprezentanții ei cei mai progresiști păreau să exploreze stiluri experimentale sau parodii ale acestora asociate cu estetica avangardistă contemporană; rezultatul este un amalgam contradictoriu, dar, s-ar putea susține, „modernist", care încorporează experimentalul și instituționalul. Spre sfârșitul anilor '70 apare muzica de tip „punk" și „new wave", legată de grupuri ca „The Clash", „The Sex Pistols" și alții, formații care și-au propus să purifice aristocratica „fază a rock-ului", care între timp se maturizase, prin reîntoarcerea la energiile și originile primare ale muzicii rock extrase din experiențele clasei muncitoare și ale tineretului nemulțumit. Urmează apoi diversificarea rapidă (și revenirea cu o exactitate de ceasornic) a stilurilor caracteristice anilor '80 și '90 – „gothic", „new wave", „grunge", „rap", „hip-hop", „techno", „house" și „rave".

Desigur, analogia funcționează numai parțial. Nu se poate afirma cu ușurință că, inclusiv în faza sa „modernistă", muzica rock a investigat vreodată realmente natura propriei expresii, a convențiilor sau a instituțiilor sale, în maniera în care au făcut-o modernismul literar și artistic în prima parte a acestui secol; nu există prea multe similitudini nici între rezistența opusă societății industriale de masă, ilustrată în modernismul literar și artistic, și identificarea aproape totală a muzicii rock cu forțele expansiunii

Scanned with OKEN Scanner

capitaliste în anii '60 și, apoi, din nou, în anii '80. De asemenea, nu se poate susține cu ușurință că după apariția stilurilor „punk" și „new wave", în muzica rock a avut loc o mutație postmodernă decisivă. Mai curând, ceea ce se pare că s-a întâmplat este faptul că ciclul de includere, în care sunt încorporate noile forme și forțe, îmblânzite și reciclate ca mărfuri, s-a accelerat inimaginabil, până în punctul în care „originalitatea" autentică și „exploatarea" comercială sunt greu de deosebit.

Desigur că există o definiție a postmodernismului cultural care corespunde perfect acestei situații – ideea lui Jameson despre o mișcare dincolo de istorie, spre un prezent plat, fără profunzime sau volum, în care stilurile și istoriile circulă fiind capabile să se înlocuiască reciproc. Alături de industria modei, industria rock-ului constituie cel mai bun exemplu de vandabilitate flexibilă a trecutului cultural, prin acea reciclare regulată a propriei sale istorii sub forma reluărilor, remake-urilor, revenirilor și preluărilor unor versiuni. În ultimii ani, dezvoltarea noilor forme de tehnologie a accelerat și, într-o oarecare măsură, a democratizat acest proces, până în punctul în care dovada existenței culturale a muzicii rock poate fi fizic demontată și reasamblată sub forma pastișei sau a colajului, mult mai rapid și mai necontrolabil decât oricând vreodată. Cultul actual al „sampling"-ului, utilizarea tehnologiei audio de către muzicieni cu scopul de a-și însuși și a manevra înregistrările și interpretările altor muzicieni, oferă exemplul cel mai clar de estetică postmodernă a fragmentului, precum și de disponibilitate a muzicii rock de a trăi pe seama istoriei și formelor sale proprii[2].

În termeni mai generali, desigur, muzica rock pretinde că este cea mai reprezentativă dintre formele culturale postmoderne. În primul rând, ea întruchipează perfect paradoxul principal al culturii de masă contemporane, prin accesibilitatea și influența sa, globale și unificatoare, pe de o parte, combinate cu tolerarea și promovarea pluralității stilurilor, mediilor și identităților etnice, pe de altă parte. Cu toate că are o istorie categoric evidentă, ușor demonstrabilă, muzica rock se caracterizează și printr-o impuritate înnăscută a mijloacelor și esenței sale. Încă de la început, prestigiul muzicii rock a depins de forța amalgamărilor sale cu cultura tineretului în ansamblu; cu moda, cu stilul și cultura străzii, cu spectacolul și arta interpretativă din creațiile unor artiști ca „The Who", „Genesis",

Scanned with OKEN Scanner

„Talking Heads" și Laurie Anderson, cu filmul și noile tehnologii și forme de media axate pe reproducere – exemplul cel mai recent și elocvent fiind video-clipurile de muzică rock.

Cele mai multe studii sau celebrări ale rock-ului postmodern sau ale muzicii populare subliniază doi factori înrudiți: în primul rând, capacitatea acestuia de a articula identitățile culturale alternative sau multiple ale grupurilor care aparțin periferiei culturilor naționale sau dominante; și, în al doilea rând (frecvent, deși nu invariabil, legată de aceasta), preamărirea cu ridicare la rang de principii a parodiei, pastișei, multiplicității stilistice și mobilității generice. Scriind despre muzica din regiunea Mării Caraibilor, Dick Hebdige consideră că importanța stilurilor „ska", „dub", „rap" și „hip-hop" rezidă în posibilitățile oferite grupurilor sociale dominate de a-și afirma identitatea culturală în Indiile Vestice și Marea Britanie. Hebdige subliniază caracterul spontan eruptiv al acestei muzici care a fost adeseori ocultată sau redusă la tăcere de rock-ul oficial al albilor (deși, în anumite forme, a fost cu siguranță întotdeauna foarte populară și a avut o influență deosebită) și apreciază forța unor astfel de forme sub-culturale de a strânge laolaltă grupuri sociale și, în același timp, de a exprima pluralitatea experienței culturale și etnice. Pentru Hebdige, nu există nici o linie de demarcație clară între produsele muzicii negre și tehnicile și tehnologiile implicate în producerea acestora: deck-urile, casetofoanele super-puternice și discotecile mobile performante, corespund toate unor astfel de forme de improvizație și inovație culturală cum sunt „sampling"-ul sau „scratching"*-ul[3]. Aceasta este o muzică care combină procedeele „live" cu cele de studio prin încorporarea și utilizarea în spectacolul „live" a materialului înregistrat. Hebdige este de acord cu natura neoficială a acestei tehnologii care poate fi utilizată, spune el, pentru a descentra și redistribui autoritatea culturală. Spre sfârșitul cărții sale, Hebdige celebrează cosmopolitismul sănătos al undelor propagate în eter, într-un pasaj în care radioul devine însăși întruchiparea mobilității culturale postmoderne:

> În cazul radioului nu există restricții privind vârsta sau îmbrăcămintea. Pentru a ajunge la muzică nu trebuie să treci de niște namile solide. Tot ce trebuie să faci este să dai drumul la radio și să învârtești butonul. Și nu ești nevoit să stai într-un singur loc tot timpul. Poți călători de la un

* Tehnică care constă în frecarea înainte și înapoi a discului (N. tr.).

Scanned with OKEN Scanner

capăt la celălalt al lungimilor de undă, de la Cape Town în regiunea Mării Caraibilor via Brooklyn și Clapham Junction. *Cut „N" Mix*, 156.

În privința pretențiilor de valoare culturală emise, Hebdige mizează pe estetica „variantei"; dacă cultura oficială prețuiește originalitatea, identitatea și unicitatea, cultura muzicii negre, în viziunea lui Hebdige, insistă asupra repetiției și identității multiple: „nimeni nu este proprietarul unui ritm sau al unui sunet. Acesta este doar împrumutat, folosit și redat oamenilor într-o formă ușor diferită. Atunci când folosești limbajul unui «reggae» sau al unui «dub», nu faci decât să dai o *variantă* a acestuia" (*Cut „N" Mix*, 141). Estetica variantei oferă un echivalent cultural-popular pentru acel atât de faimos principiu al intertextualității. Varianta este „un principiu democratic, susține Hebdige, deoarece presupune faptul că nimeni nu are ultimul cuvânt. Fiecare are șansa de a crea și a colabora. Și varianta nimănui nu este tratată ca Sfânta Scriptură" (*Cut „N" Mix*, 14).

În locul simplei exprimări a unei identități culturale unice, acest principiu estetic permite exprimarea experienței culturale eterogene, „negocierea unor identități culturale mixte sau de tranziție" (*Cut „N" Mix*, 159). Angela MacRobbie prezintă un caz similar de constituire a identităților provizorii în cultura populară, pledând în favoarea forței culturale a cabotinismului sau a artei pastișei în creația unor muzicieni pop ca Frankie Goes to Hollywood, Bronski Beat, Marc Almond și Boy George. În contradicție cu Fredric Jameson care diagnostichează lipsa de conținut a pastișei postmoderne, ea remarcă existența unor posibilități fundamentale de construire a unor noi identități fictive prin intermediul invocării unor texte și imagini multiple: „Muzica neagră urbană a prosperat întotdeauna pe seama identităților false, inventate, creând o fațadă de titluri cu sonoritate prețioasă care reflectă atât «alteritatea» reprezentată de cultura neagră, măsura în care aceasta se află în afara a ceea ce este legitim, cât și felul în care societatea albilor a condamnat-o să rămână anonimă"[4].

Opinii similare sunt exprimate de George Lipsitz într-un studiu despre muzica rock mexicană originară din Los Angeles. El susține că o cultură etnică minoritară reprezintă interpretul-cheie în lumea postmodernă, deoarece excluderea din cultura oficială îi permite „să cultive o înclinație rafinată spre ambiguitate, juxtapunere și

Scanned with OKEN Scanner

ironie"[5]. Rock-and-roll-ul „chicano"* este, de aceea, caracterizat de o diversitate stilistică în care se combină cântecul de stradă mexican cu ritmurile și instrumentele latino-americane, alături de teme de „blues" și rock-and-roll. Similar lui Hebdige și MacRobbie, Lipsitz subliniază fațetele multiple ale identității culturale întruchipate și etalate în acest gen de muzică:

> Cultura dominantă – și, corespunzător, industria culturii populare – au tratat adeseori etnicitatea ca pe o entitate distinctă și delimitată, în timp ce muzicienii „chicano" au tratat-o ca pe ceva maleabil, cu un sfârșit deschis. Pentru ei, etnicitatea este, în egală măsură, un dat construit și o realitate moștenită, o reacție strategică în fața prezentului și un șir imuabil de practici și credințe provenite din trecut[6].

În privința revendicării marginalității culturale, în aceste interpretări există o ambivalență îngrijorătoare datorată faptului că toate tratează mituri ale capitalismului prosper, forme de cultură care nu sunt ascunse, invizibile, marginale și ineficiente, ci au o circulație largă și, frecvent, sunt extrem de profitabile. Această dihotomie este în cel mai înalt grad evidentă în studiul lui Lipsitz, care poate romanța marginalitatea muzicienilor mexicani acordându-le, în același timp, un statut central și reprezentativ în cadrul societății „contemporane":

> Datorită faptului că experiența sa reclamă bifocalizare, grupul minoritar reflectă natura descentrată și fragmentată a experienței umane contemporane. Prin faptul că istoria lor le identifică sursele marginalității, culturile grupului minoritar au o legitimitate și o legătură cu trecutul care le deosebesc de grupurile mai asimilate. Maeștrii ai ironiei într-o lume ironică, ei înțeleg, adeseori, că marginalitatea îi face purtători de cuvânt ai societății mai potriviți decât grupurile tendinței dominante incapabile să pătrundă sau să abordeze cauzele propriei alienării[7].

În acest punct, marginalitatea și poziția centrală, prin inversare, și-au schimbat total locurile, din moment ce așa-zisul outsider devine „purtătorul de cuvânt" reprezentativ „al societății". Este foarte dificil să înțelegi cine alcătuiește această tendință dominantă a societății (cultura dominantă?; cultura „chicano"?; cultura

---

* American de origine mexicană (N. tr.).

Scanned with OKEN Scanner

dominantă plus cultura „chicano"?; toate culturile de pretutindeni simultan?), deoarece grupului „chicano", cu a sa conștiință de sine imperturbabil ironică, i s-a atribuit teoretic, comparativ cu orice alt grup, o participare mult mai mare în formarea tendinței dominante. În această viziune, grupurile așa-zis dominante se dovedesc a fi cumva *mai* alienate decât cele marginale; fiind nu numai, în primul rând, alienate (dar cum și față de ce, dacă aparțin într-atât tendinței principale și sunt atât de dominante?), dar și alienate față de propria alienare datorită incapacității de a vorbi despre această problemă.

Și totuși, acest paradox nu este, în realitate, decât o formă îngroșată a dualității găzduite de teoria culturii populare contemporane. Această teorie este închisă într-o logică de opoziție a dominantului și marginalului, care nu ține cont de întrepătrunderea celor două categorii. Deoarece, în cele din urmă, ceea ce rămâne dominant în cultura contemporană este proiecția unui univers de diferențe multiple. Dacă este adevărat că industria muzicii rock are nevoie de un produs stabil și reproductibil, nu este mai puțin adevărat faptul că această industrie este condiționată de invazia periodică a diferenței și inovației. Într-adevăr, industria muzicii rock constituie, probabil, cea mai bună exemplificare a procesului prin care cultura capitalistă contemporană promovează sau multiplică diferența în scopul de a-și menține structura bazată pe profit. Dacă există o caracteristică definitorie a muzicii rock contemporane, atunci aceasta este dominația marginalității multiple. În acest sens, Hebdige, Lipsitz și MacRobbie sunt îndreptățiți să considere muzica rock marginală drept reprezentativ postmodernă, dar greșesc atunci când susțin că forțele ei se dirijează, inevitabil, în direcția liberalizării. Departe de a descentra sau submina structurile industriei muzicii rock, orice explozie a diferenței culturale nu slujește decât la stabilizarea acestei culturi prin extinderea și diversificarea granițelor sale. Așa cum am remarcat în repetate rânduri, teoriile postmodernismului pot participa la acest proces și îl pot reproduce. Atribuirea unei importanțe exagerate elementului marginal sau aberant din muzica rock este echivalentă cu afirmarea unei aparții care este în mod constant negată sau, cel puțin, conținută de formele și convențiile instituționale în cadrul cărora marginalitatea a devenit un termen atât de valorizat. Această formă pe care o îmbracă comentariul cultural poate deveni, cu ușurință, ea însăși o cvasimarfă, constituindu-se într-o parte componentă a

Scanned with OKEN Scanner

schimbului care urmează un ritual bine definit într-o economie instituțională și comercială a ideilor și stilurilor intelectuale.

Mai recent, Lawrence Grossberg a oferit o analiză echivalentă a ceea ce el numește „configurația rock", prin care înțelege tiparele de semnificație, identificare și afect formate, în Statele Unite, de și în jurul muzicii populare începând cu sfârșitul anilor '50[8]. Grossberg susține că studiile culturale trebuie să dezvolte un vocabular teoretic suficient de flexibil și să se străduiască să rămână fidele complexității și mobilității „liniilor de fugă" din viața culturală contemporană, păstrând, în același timp, posibilitatea de a dezvălui formele de organizare ale acesteia. În centrul analizei lui Grossberg este plasată noțiunea de ceea ce el numește o „mobilitate structurată" a vieții sociale contemporane, o încadrare sau constrângere, cu efecte și scopuri specifice, a însăși tiparelor de transformare și mobilitate care par să nege posibilitatea vreunei constrângeri de acest gen. O altă direcție principală a argumentației cărții sale constă în concentrarea asupra sentimentului și afectului care, după opinia lui Grossberg, au jucat un rol mult prea puțin important în cadrul studiilor culturale restricționate de propria definiție dată culturii – cultura înțeleasă ca fiind formată de practicile semnificative sau ca reprezentând comunicarea semnificațiilor și convingerilor ideologice. Un studiu asupra prezentului trebuie să învețe să urmărească ceea ce Grossberg numește „planurile de priorități" care alcătuiesc viața fiecărui individ. Similar sintagmei „mobilitate structurată", această formulare încearcă să reunească forța și forma vieții sociale, fără a o subordona pe una celeilalte sau a pierde semnificația opoziției lor dinamice.

Grossberg dezvoltă o argumentație complexă și solidă privind relația dintre muzica rock, postmodernitate și conservatorism cultural. Spre deosebire de alți critici care se mulțumesc să cerceteze dacă muzica rock și anumite forme ale acesteia sunt sau nu postmoderne, Grossberg înțelege muzica rock, într-un anumit sens, ca o exprimare atât împotriva, cât și în interiorul postmodernismului. Aceasta deoarece muzica rock și formele, stilurile și practicile asociate cu ea, au apărut ca o modalitate de a-și depăși identitatea ancorându-se ea:

> Rock-ul s-a referit permanent la tranzițiile de la investiții la diferențe. Nu a fost numai un mecanism de marcare a teritoriului, ci și de diferențiere... Rock-ul a vorbit despre controlul câștigat, asumându-și

Scanned with OKEN Scanner

riscul de a pierde controlul, despre identitatea dobândită prin refuzul identităților. El și-a reificat propriul statut localizându-se ca permanentul „între" (p. 180).

Dacă muzica rock, definită în acești termeni ca o formă de „mobilitate structurată", este, într-un anumit sens, ea însăși o manifestare a postmodernismului, într-un alt sens, ea este vulnerabilă în fața postmodernității care, așa cum spune Grossberg, amenință cu „colapsul istoric al relațiilor specifice vieții cotidiene, cu realitatea «faptului» că anumite diferențe nu mai contează" (p. 221). Muzica rock continuă să propună forță, transcendență și transgresiune, dar într-o formă care, în prezent, coincide perfect cu energiile multiple și confecționate ale societății de consum postmoderne. În timp ce alte asemenea analize nu pot decât să eșueze disonant în abordarea schemei complicate a acestei înfrângeri culturale, receptivitatea față de neregularitatea și mobilitatea semnificațiilor și reacțiilor afective culturale îl conduce pe Grossberg la identificarea, în configurația muzicii rock, a unui principiu continuu de rezistență sau, cel puțin, de imposibilitate de a fi digerat.

Cu toate acestea, aici ne pândește o altă ironie. Grossberg susține că, exact datorită posibilităților de transgresiune pe care le reprezintă și a rezervelor de intensitate ale trăirii la care asigură accesul, configurația rock a devenit subiectul unei tentative concertate de apropriere în beneficiul dreptei politice. Grossberg observă că pentru noul conservatorism este mai important să-și însușească, decât să atace muzica și energiile rock-ului, tocmai datorită faptului că „a fost construit pe o politică a afectului, a sentimentalismului și pasiunii, în care semnificația și pozițiile politice devin secundare" (p. 269). Apropierea amintită aici nu este o simplă problemă de transferare sau de interpretare a unui rol, de parcă biroul de presă prezidențial ar urma să-și angajeze propriile formații rock și să insiste asupra includerii propriei agende politice în textele cântecelor acestora (deși, probabil, ceva de acest gen nu este chiar atât de inimaginabil). Mai curând, este vorba despre o apropriere a ceva de genul logicii intensității trăirii în sine, deoarece noul conservatorism în S.U.A. „nu are nevoie să etaleze angajamente sau credințe anume, ci trebuie să aducă în prim-plan nevoia de a crede în credință, de a se angaja față de angajament" (p. 271). Obținerea controlului asupra semnificației, experienței trăirii

Scanned with OKEN Scanner

intense și dorinței face posibilă depolitizarea lor, deconectarea afectului de interesele sau motivațiile politice. Departe de a fi inclusă, canalizată sau reglementată de formele mai vechi și mai rudimentare ale disciplinei sociale, intensitatea afectivă este controlată exact prin faptul că nu este fixată, prin mobilitatea sporită care împiedică ca afectul să se instaleze în orice formă stabilă de eficacitate. În timp ce sistemele de putere anterioare acționau făcându-ne să rămânem la locul nostru, neoconservatorismul postmodern – și capitalismul global avansat care își atinge scopurile prin acesta – realizează același efect ținându-ne în mișcare. Dacă totul va merge bine pentru noul conservatorism, societatea carcerală va deveni societatea expropriată, semnificația se va dizolva în sentiment, semanticul va aluneca în somatic, iar politica va fi banalizată în spectacol. „Mobilizarea disciplinată" a muzicii rock joacă un rol esențial în acest proces:

> Prin rearticularea mobilității structurate a rock-ului la o luptă specifică pentru hegemonie, s-a construit o teritorializare diferită a vieții cotidiene. Prin acest nou instrument de putere, statutul de nomad al configurației rock este normalizat. Și, ceea ce este mai important, liniile sale de fugă sunt disciplinate, astfel încât nu mai pot indica un alt spațiu. Ele trebuie să revină permanent în viața de fiecare zi, marcându-și din nou teritoriile fără a deveni linii de articulare. Pur și simplu, fuga lor acum este închisă în interiorul spațiului vieții cotidiene. (p. 296)

Ceea ce deosebește analiza lui Grossberg de defetismul elaborat al multor analize contemporane privind efectele încorporării, este convingerea sa fermă că dacă analiza poate explica procesul social, atunci ea dispune și de posibilitatea de a-l evalua și de a interveni pentru a-l modifica. Partea finală a studiului lui Grossberg constă într-o critică amicală, dar fermă, a eșecurilor stângii culturale fie în a recunoaște succesele dreptei, fie în a le aborda. În centrul acestui eșec se află concursul dat pentru a permite ca critica de stânga să fie dezagregată într-o politică a identității, în care orice sugerare a unui orizont comun de interese riscă să fie înăbușită de protestele care o cataloghează drept un fascism incipient. La fel de mutilantă, consideră Grossberg, este și incapacitatea de a recunoaște rolul important pe care îl joacă elementul afectiv în formarea și susținerea identificării și obiectivelor politice. În încheierea impresionantului său studiu, Grossberg reclamă o politică de stânga

Scanned with OKEN Scanner

care să accepte provocarea de a imagina și forma o totalitate deschisă sau nedominatoare, care nici să nu desființeze diferențele, nici să nu-și dizolve propria autoritate responsabilă în idolatrizarea diferenței absolute. Reușita cărții lui Grossberg nu se datorează numai forței analizei condițiilor contemporane, nici măcar imaginației sale politice remarcabile, ci ilustrării modului în care o astfel de totalitate deschisă trebuie să-și îndrepte atenția asupra vieții culturale.

Stil și modă

Pentru teoria postmodernă a culturii populare, moda constituie una dintre cele mai impresionante și reprezentative sfere. Deși în orice optică instituțională rămâne neorganizat, studiul modei percepute ca practică culturală a produs o serie de analize extraordinare ale efectelor postmodernismului în acest domeniu care constituie zona cea mai apropiată, generală și larg experimentată, a vieții socio-culturale. Studiul lui Roland Barthes *Système de la Mode* a constituit probabil prima tentativă perseverentă de a înțelege funcționarea modei ca limbaj cu propriile sale reguli și structuri, iar lucrările ulterioare au încercat să dezvolte analiza lui Barthes prin interpretarea formelor specifice ale modei în lumea postmodernă contemporană[9].

Desigur, istoria modei cunoaște o fază modernistă semnificativă cu mărturii elocvente. Accentul pus pe puritate și funcție, și ura față de ornamentul superfluu, exprimate în creația unor arhitecți ca Mies van der Rohe, artiști ca Piet Mondrian și teoreticieni ca Alfred Loos, au condus la tentative de a explica în mod rațional ținuta vestimentară, iar personalități ca Victor Tatlin, Kasimir Malevitch, Sonia Delaunay, Walter Gropius și Jacobus Oud au fost toate interesate să extindă revoluția modernistă din arte la problematica vestimentației. Devine chiar posibilă imaginarea unei invenții de genul „siluetei moderniste", silueta feminină subțire și funcțională a anilor '20, eliberată de corset și de accesoriile podoabelor feminine, dar obligată, în același timp, să acorde permanent atenție trupului adoptând artificiul regimului alimentar și al exercițiilor fizice. Forma previzibilă de distanțare postmodernă de modernism va fi, desigur, o reîntoarcere la oranament, decorație și eclectism

Scanned with OKEN Scanner

stilistic, fapt ce se poate remarca, într-adevăr, în abundența diversității stilurilor și în ritmul accelerat imprimat modei începând cu prosperii ani '60. Elizabeth Wilson, unul dintre puținii istorici ai modei în perioada modernă, remarcă o corespondență între „sensibilitatea fragmentată" evidențiată de moda contemporană, cu „obsesia ei pentru aparență, noutate și stil de dragul stilului", și o estetică postmodernistă a fragmentelor[10].

Concepția ei este contestată totuși de Peter Wollen, care susține că în cadrul modernismului poate fi distinsă o istorie alternativă a designului vestimentar, o istorie a unei pasiuni continue pentru excesul decorativ și extravaganța stilistică, ilustrată în creația designerului Paul Poiret și atribuibilă, în parte, influenței spectacolului hedonist oferit de Baletul Rus la începutul secolului[11]. Această tendință a modernismului timpuriu anticipează renașterea elementelor decorative și extravagante în cadrul culturii postmoderne. Într-adevăr, Wollen susține că ar putea exista o legătură importantă între Baletul Rus și stilul „punk", între „excesul radical din ultimii ani ai acelui «ancien régime»* și cel al culturii de stradă postmoderne, desăvârșit de scenografia aservirii, exhibiționismul agresiv și redistribuirea decorativă a expunerii trupului"[12].

Dar cele mai multe dintre studiile asupra stilului postmodern nu se bazează pe concepția evolutivă oferită de Wollen, preferând, în schimb, să instituie noțiunea de modă postmodernă, prin analogie cu alte manifestări acreditate ale postmodernismului și, în special, cu moda bricolajului (juxtapunerea improvizată a unor fragmente incompatibile sau eterogene) care, în contrast cu principiul unității sau „armonizării", urmărește frecvent un efect ironic sau parodic. Dick Hebdige vede acest bricolaj acționând, de pildă, în preluarea și transformarea stilului eduardian (popular, pe atunci, prin „Savile Row"), reînviat de către acei „teddy boys"** ai anilor '50, în încorporarea și inversarea conotației costumului, gulerului și cravatei din vestimentația convențională a omului de afaceri de către acei „mods"*** ai anilor '60, și în mult mai radicala „estetică a colajului", promovată de punk-iștii anilor '70, cu acea reciclare furioasă a gunoaielor metropolei (ace de siguranță, pungi

---

* Vechiul regim (fr.), cel care a precedat Revoluția Franceză (N. tr.).

** Adolescenți turbulenți a căror vestimentație cuprinde un sacou cu guler și mâneci de catifea, pantaloni colorați, cravată șnur (N. tr.).

*** Tineri ai anilor '60 recunoscuți pentru ținuta lor modernistă (N. tr.).

Scanned with OKEN Scanner

care căptușesc lăzile de gunoi), alături de bucăți mânjite de uniforme școlare, fuste scoțiene și tutu-uri ale balerinelor[13]. Toate aceste grupuri au fost preocupate de o politică implicită a stilului, utilizând moda pentru a cita, inversa sau denatura semnificațiile dominante; simpatia lui Hebdige se îndreaptă însă spre strategiile dadaiste folosite de stilul „punk", mai curând decât spre proiecția mai blândă și mai uniformă a identității de grup proprie acelor „teddy boys", de exemplu: în spatele modei predilecte a punk-iștilor, adoptarea aerului ostentativ, scrie el, „se află aluzii la dezordinea, dezmembrarea și confuzia categoriilor: o dorință nu numai de a distruge granițele rasiale și de sex, dar și de a crea confuzie în privința secvenței cronologice, combinând detalii din perioade diferite"[14].

Într-adevăr, Hebdige consideră că fenomenul „punk" împinge subminarea avangardistă a semnificației mai departe, până în punctul în care ironica plasare în opoziție a unui stil față de un altul se transformă în desființarea accelerată a oricărui stil, în sensul de a mai rămâne în vreun fel expresiv (deși limita ultra-anarhistă, atinsă de Hebdige în afirmațiile sale despre stilul „punk", contrastează, în mod curios, cu recomandările academice impecabile pe care i le furnizează):

> În timp ce stilul „teddy boy" a spus ce a avut de spus într-o manieră relativ directă și evidentă și rămâne cu totul fidel sensului „finit" al semnificatului, față de ceea ce Kristeva numește „semnificație", stilul „punk" este o formă constantă de asamblare, de flux. El introduce un set eterogen de semnificanți care pot fi înlocuiți, în orice moment, de alții nu mai puțin productivi. El invită cititorul să „alunece în" „semnificanță", să piardă sensul direcției, direcția sensului. Eliberat de semnificație, stilul „punk" ajunge astfel la o condiție aproximativă cu cea descrisă de Barthes: „un *nedefinit* (însăși forma semnificantului); un nedefinit care nu distruge nimic, ci se va mulțumi pur și simplu să dezorienteze Legea"[15].

Teoria postmodernă contemporană se îndreaptă în acest fel, din ce în ce mai mult, spre practica culturală populară datorită modelelor de pluralitate și opoziție culturală pe care aceasta le oferă. La fel ca și în cazul teoriei postmoderne a muzicii rock, una dintre cele mai importante teme abordată de acest gen de teorie a constituit-o experiența grupurilor etnice exilate sau excluse, iar teoreticienii s-au inspirat din ce în ce mai mult din categoriile și conceptele

Scanned with OKEN Scanner

postmoderne, pentru a evoca și înțelege această experiență care, frecvent, pare să reclame o extindere a ariei cercetării, comparativ cu formele anterioare de investigație sociologică. Kobena Mercer, de pildă, a extins recent analiza postmodernă a culturii contemporane la tema coafurilor populației de culoare susținând că „problema stilului poate fi considerată drept o modalitate de exprimare a aspirațiilor populației de culoare căreia i s-a interzis accesul la instituțiile sociale «oficiale» de reprezentare și legitimare din societățile urbane industrializate ale Lumii întâi capitaliste"[16]. După opinia lui Mercer, stilul coafurilor populației de culoare nu trebuie perceput că o expresie simplă sau firească a identității culturale a acestei populații, deoarece trăsăturile dominante ale lumii urbane contemporane sunt bricolajul și schimbul intercultural. Condamnând stilul afro „natural", precum și stiluri de genul „curly-perm"* (condamnat de unii ca trădare, deoarece presupune îndreptarea părului), Mercer insistă asupra faptului că:

> stilul „curly-perm" nu este „unicul" stil uniform popular al coafurii populației de culoare, ci numai unul dintre multele aspecte diferite ale stilurilor acestor coafuri din perioada de „post-emancipare", care pare că se delectează făcând aluzii la o serie din ce în ce mai largă de referințe stilistice... Practicile de coafură ale populației de culoare par să emane încredere prin entuziasmul manifestat față de combinarea elementelor provenite din indiferent ce sursă – cultura albilor sau a negrilor, din trecut sau prezent – în noi forme de exprimare culturală. Coafurile populației de culoare din perioada post-emancipare pun accentul pe o abordare de genul „alege și culege" a producției estetice, sugerând o atitudine diferită față de trecut prin luarea în considerație a modernității[17].

Dar exact în acest punct, o dată cu afișarea ostentativă a lipsei de conținut a stilului „punk" sau cu estetica sofisticată și nepăsătoare a acelui „alege și culege", la fel ca și orice alt domeniu, critica de opoziție poate declanșa ceva de genul unei goane furioase după imagine, care constituie, de fapt, esența industriei modei. Hebdige este, într-adevăr, preocupat în special de problemele provocate de încorporare, probleme care însoțesc orice provocare adresată de sub-cultură sistemului cultural dominant, deoarece, așa cum recunoaște, cultura capitalistă contemporană, departe de a se

* Permanent de descreștire (N. tr.).

Scanned with OKEN Scanner

baza pe reproducerea permanentă a acelorași produse, este alimentată, în realitate, de energiile disidente ale formelor culturale marginale sau de opoziție. Codificând, simplificând și, uneori, chiar diversificând stilurile sub-culturale destinate pieței (apariția în casele de modă a unei forme îndulcite a stilului „punk" constituie un exemplu), industria modei își stimulează propriile piețe și, simultan, secătuiește energiile victimei ei sub-culturale.

Viziunea edulcorată a încorporării percepe acest lucru ca pe un destin dificil de evitat de orice inovație culturală de succes; dar, printre unii dintre comentatorii scenei culturale contemporane, circulă și o versiune mult mai funestă, cea a interdependenței funcționale sau chiar a identității dintre opoziție și încorporare. Julia Emberley scrie cu tristețe că „în timp ce anti-moda poate avea un succes sporadic și intermitent, expunând discursul dominant și represiv al modei sau al «stilului de viață», tendințele de reproducere ale capitalismului târziu postmodern neutralizează și distrug efectiv potențialul modei, printr-o inevitabilă re-creare a procesului acesteia"[18]. Gail Faurschou, în același număr al publicației *Canadian Journal of Social and Political Theory*, este și mai pesimistă. Moda, consideră ea, este forma cea mai pură și mai dezvoltată a capitalismului de consum, în aspirația sa imperioasă de a produce inovație de dragul inovației și de a stimula și intensifica o dorință care nu poate fi niciodată satisfăcută. Faurschou rescrie viziunea lui Hebdige despre instabilitatea fugitivă și subversivă a stilului „punk", considerându-l drept forma oficială a culturii de consum a capitalismului târziu, datorită obsedantelor sale fațete intersanjabile:

> Moda *este* logica ieșirii din uz planificate – nu numai o necesitate pentru ca piața să supraviețuiască, ci și ciclul dorinței ca atare, procesul fără sfârșit prin care corpul este codificat și re-codificat pentru a defini și popula cele mai noi spații incluse în teritoriul capitalului aflat în expansiune. Cu o șansă de a evada într-un anumit moment, moda este recapturată, în momentul următor, de rețeaua de imagini; încremeniți în reflectarea posibilității de evaziune prin mass-media, privim pierduți, la nesfârșit, un stop-cadru al momentului posibilei evadări[19].

Paradoxul ne este familiar și ne reamintește de dificultățile întâmpinate și, adeseori, eludate de analiștii altor forme culturale populare. Posibilitățile unei practici culturale „de subminare"

Scanned with OKEN Scanner

bazate pe o estetică a excesului, discontinuității, bricolajului și pastișei, depind de ideea că ceea ce aceste lucruri contestă este un set de norme culturale oficiale sau dominante care sunt neliniștitor de monolitice și angajate, fie intenționat, fie prin consecința structurală implicată, în desființarea diversității. Dar ceea ce permite și creează condițiile politicii diversității care sprijină acest gen de rezistență culturală nu este atât un acces subit de conștiință revoluționară sau de temeritate critică, cât o slăbire a puterii deținute de uniformitatea autoritară și o extindere și diversificare a normelor oficiale. Aceasta nu înseamnă că ipoteza postmodernă este greșită, ci, dimpotrivă, că are mai multă dreptate decât crede; în multe cazuri, ea pare incapabilă să raționeze urmând contradicțiile unei logici a simulacrului în care este posibil ca ceva să submineze și, simultan, să constituie forma oficială a capitalismului postmodern.

Problema devine ceva mai clară când este interpretată în termenii sugerați de Baudrillard în „The Ecstasy of Communication", adică în termenii investigării unei noi forme și funcții a vizibilității. Schemele teoretice care se bazează pe ideea de dominare și reprimare presupun, frecvent, un sens în care dominanta exclude termenul reprimat, făcându-l pur și simplu invizibil. În domeniul modei, muzicii, artei, literaturii, maniera evidentă prin care grupul marginal se opune acestei condamnări la invizibilitate pare să fie perseverența în *a se face văzut* (sau auzit). Așadar, stilul cult sau sub-cultural reprezintă un mijloc de a atinge sau proclama forme de vizibilitate ale grupului care, pentru a antrena efecte radicale sau variabile, se bazează pe deschiderea lor insolentă spre expunerea la vedere. O astfel de analiză întâmpină dificultăți atunci când este pusă în fața faptului că această vizibilitate a unor grupuri diverse și stilistic distincte constituie o componentă a manierei oficiale sau dominante de publicitate și a formelor de media din Occident. Aceasta nu înseamnă că industria modei capturează și închistează, într-un fel sau altul, energiile până acum libere și autonome ale stilului sub-cultural; mai curând, industria modei avidă, așa cum este, de imagini noi și diverse, funcționează ca parte a unei economii care se bazează, din ce în ce mai mult, pe forme ale vizibilității transformate în marfă, pe „publicitate" și, din ce în ce mai puțin, pe schimbul de mărfuri sau chiar pe prestarea de servicii reale. În aceste condiții, vizibilitatea și autoproclamarea s-ar putea

Scanned with OKEN Scanner

să fi devenit mai curând o exigență a pieței, decât o formă de eliberare.

Argumentația poate fi extinsă spre exterior la problema identității culturale sau etnice. Și în acest punct, vizibilitatea și audibilitatea pot funcționa, simultan, în direcții care afirmă identitatea culturală și în direcții care o cedează, permițând să fie apropriată. Stuart Hall a prezentat în acești termeni exemplul culturii aborigene din Australia care, recent, a cunoscut o renaștere considerabilă și încurajatoare:

> În ultimii zece sau cincisprezece ani, marginalitatea a devenit un spațiu foarte productiv. Oamenii de pe margini nu mai tac și își revendică reprezentarea în maniere probabil neîntâlnite acum douăzeci sau treizeci de ani. Din nefericire însă, prețul plătit acum, pentru încercarea de a ridica capul, ca să zic așa, este să fii absorbit pe loc de această cultură globală care, tocmai pentru că este mai receptivă și mai pozitiv orientată spre diferență, diversitate, pluralism, eclectism, te înghite. Oricărei voci care se face auzită i se răspunde: Da, poți fi o parte din cultura globală. Și, cât ai clipi, pictorul aborigen devine doar o urmă în portretul glorios al altcuiva și își pierde sentimentul vreunei relații cu o cultură[20].

O dată în plus, în această situație, analiza culturală este cea care va tortura această spirochetă conceptuală. În bună parte, teoria culturală contemporană se prezintă ca un efort partizan, pledând în favoarea prestigiului și valorii unei întregi serii de practici și experiențe, serie care poate fi ignorată de viziunile dominante ale culturii elitei. În același timp, a devenit un clișeu comun ca activitatea analistului cultural să fie privită aproape la fel ca cea a antropologului, cumva ca o permanentă intruziune venetică în cultura studiată și scoasă la lumină, având probabil, în final, un efect distructiv asupra culturii în cauză. Dick Hebdige utilizează acest model atunci când, la sfârșitului studiului *Subculture*, deplânge condiția de inevitabil exclus a analistului cultural care se situează „în societate, dar nu în interiorul ei, realizând analize ale culturii populare care, în sine, sunt oricum, numai populare nu"[21]. Dar aceasta înseamnă să presupui că există spații de sociabilitate absolută care, asemeni unei pustietăți meditative și primitive, păstrează, cu dificultate, principiile și experiențele vieții reale; iar această viață reflexivă și spontană poate fi distrusă în momentul în care pustietatea este explorată, înțeleasă. Hebdige deplânge faptul că studiul stilului sub-

Scanned with OKEN Scanner

cultural, care părea la început că readuce lumea academică în lumea reală, reunind-o cu umanul, sfârșește prin a fi o simplă confirmare a distanței dintre text și cititorul său, dintre viața cotidiană și „mitologistul" pe care îl înconjoară, fascinează și, în final, exclude[22]. Dar acest gen de mustrare de conștiință poate fi inversul unui act de hybris, prin promovarea analistului cultural la condiția reală a eroului existențial marginalizat, așa cum este el chiar față de marginalitatea sub-culturalului, și condamnat la o viață de rătăciri intelectuale.

Printr-o reacție diferită față de acest disconfort al reflecției, teoria culturii contemporane cultivă, în mare parte, o formă deliberat mai puțin autoritară și mai autobiografică, în încercarea de a nega autoritatea academică abstractă și de a satura analiza prin materialele pe care își propune să le analizeze. O parte din lucrările recente ale lui Dick Hebdige furnizează un exemplu elocvent în acest sens, intersectând teoria cu jurnalul autobiografic (acest aspect va fi discutat mai în detaliu în capitolul următor). Dar, asemeni nemulțumirii provocate de atribuirea unui rol de outsider, această formă de modestie teoretică ascunde sau ignoră modul în care critica și comentariul academic de acest gen pot fi implicate intim în procesul de externalizare socială sau de aducere în conul de vizibilitate, proces care constituie, din ce în ce mai mult, unica modalitate prin care cultura locală sau populară poate fi în vreun fel experimentată – adică prin imaginile și narațiunile în care existența cotidiană „autentică" sau neteoretizabilă este proiectată înapoi asupra participanților, prin intermediul formelor de media și autorităților asociate (în rândul cărora, probabil, ar putea fi inclusă și academia, ostentativ non-conformistă). Nimic nu echivalează duritatea modelului antropologic în care academia este singură vinovată de împingerea cu sălbăticie a relicvelor culturii populare în lumina distrugătoare a vizibilității științifice; dar relația culturii postmoderne și a culturii populare în general cu teoria postmodernă, care se exprimă prin intermediul propriilor forme și vorbește în numele ei, face parte inevitabil din acel proces, mai cuprinzător și mult mai complex, datorită căruia, în prezent, despre nici o cultură populară nu se poate afirma că există fără ca ea să fie public vizibilă ca reprezentare și, în consecință, mediată și administrată de structurile și ritmurile spectacolului și ale consumului care însoțesc vizibilitatea.

Scanned with OKEN Scanner

Aceasta nu înseamnă același lucru cu a pretinde că niciodată cultura populară nu poate fi altceva decât ceea ce diversele formele de gestionare culturală cred că este.

Una dintre cele mai importante evoluții din cadrul teoriilor privind relația dintre postmodernism și cultura populară a constituit-o dezvoltarea unui limbaj mai exact pentru evocarea multiplicității semnificațiilor, valorilor, practicilor și scopurilor care formează sfera culturii populare. În studiul său *Uncommon Cultures*, apărut în 1989, Jim Collins își conduce prudent analiza printre două tipuri de generalizare care au tulburat adeseori viziunile asupra culturii populare; denunțarea generalizată a culturii populare ca instrument docil al ideologiei și celebrarea generalizată a culturii populare. Collins susține, printr-o serie de interpretări admirabile ale exemplelor extrase din cultură, pornind de la „musical"-uri și „western"-uri și până la povestiri polițiste și muzica rock, că, deși este adevărat că în postmodernism cultura populară presupune fragmentare și discontinuitate, este important să se înțeleagă formele specifice și definite pe care le îmbracă o astfel de fragmentare. „Scopul postmodernismului... nu este «pastișa» ocazională motivată numai de perversitate, ci juxtapunerile în scopuri specifice", avertizează el[23]. Collins evită definerea termenului de „popular" în funcție de genuri sau practici specifice care pot fi comparate cu alte genuri sau practici, inclusiv cele caracteristice culturii elevate; lectura poveștilor de dragoste și cursele de cai, să zicem, în contrast cu opera și alergarea hipică cu obstacole. Cultura populară nu trebuie să fie localizată ca un nivel anume într-o ierarhie stabilă a reprezentărilor culturale, ci, mai curând, în sfera alegerilor, juxtapunerilor și amalgamărilor potențiale realizate de subiecți din ce în ce mai activi și ironic conștienți de sine, în confruntarea cu încărcătura semiotică excesivă a culturii contemporane. Cultura populară este, în consecință, inerentă acestor activități combinatorii și nu obiectelor specifice.

Nu este foarte clar care este poziția criticului culturii în această situație. Collins afirmă, fără echivoc, că el găsește atât dezagreabilă, cât și inutilă ideea de critic ca legiuitor sau curator cultural, dar nu pare dispus să înfrunte ceea ce s-ar putea considera una dintre consecințele argumentației sale, și anume faptul că în cazul în care subiecții (oamenii) nu au nevoie nici să se elibereze de cultura populară, nici să primească lecții de la ea, atunci este foarte posibil ca

Scanned with OKEN Scanner

analistului sau criticului culturii să nu îi mai revină nici un rol. Dar, în continuare, în ultimele pagini ale cărții, Collins regizează o salvare dramatică, deși nu întru totul convingătoare, a criticului care trebuie acum să acționeze ca un gen de *bricoleur* model:

> Funcția criticului nu poate să fie limitată la a arăta cititorului sau cititoarei faptul că opțiunea sa culturală este eronată; în schimb, trebuie să sensibilizeze cititorii și persoanele care studiază față de procesele implicate în producerea subiectivității. Dacă nu accentuăm rolul activ pe care toată lumea îl poate juca în această producere a subiectivității, critica rămâne un „sport de spectator" cu o audiență din ce în ce mai redusă. Așadar, activitatea criticului trebuie să fie legată direct de activitatea de producere a subiectului; activitatea criticului, desfășurată într-un context cultural specific, trebuie să servească drept model acestuia din urmă[24].

Ceea ce este important aici este faptul că el reușește să rămână „și cu varza unsă și cu slănina în pod". Supunând aroganța și îngustimea teoriei legiuitorului cultural unei astfel de critici aspre, deosebit de inteligente, Collins repune în drepturi mobilul legislativ, prin convingerea, destul de absurdă, că în producerea subiectivității, criticul ar putea juca rolul de tehnician sau consultant. Aceasta constituie probabil o dovadă mai consistentă, acolo unde ne-am fi așteptat cel mai puțin să o găsim, a inseparabilității, în cadrul teoriei postmoderne, a criticii autorității culturale de impulsul constant de a dirija cultura.

John Frow, într-o dezvoltare abilă și rațională a problemei valorii în lucrarea *Cultural Studies and Cultural Value*, apărută în 1995, urmărește o direcție similară a argumentației. El se concentrează, în mod distinct, asupra problemei popularului, susținând că nu mai este posibil ca studiile culturale să se identifice pur și simplu cu studiul și promovarea culturii populare și grupând un număr de obiecții puternice la distincția maniheistă dintre cultura superioară și cea inferioară care, pe vremuri, în viziunea studiilor culturale, lăsa impresia unei clarități indiscutabile. În mod curent, tiparele distincției culturale nu mai consideră importante – dacă au făcut-o vreodată – modelele de dominație și privilegiu social, astfel încât nu mai este plauzibilă interpretarea culturii populare ca expresie integrantă a unei voințe politico-culturale omogene și unice. Frow supune influenta operă a lui Pierre Bourdieu unei critici severe,

Scanned with OKEN Scanner

gradate, respectuoase, dar nesentimentale, recunoscându-și clar filiația intelectuală în opere de genul celor scrise de Ernesto Laclau și Stuart Hall, care, încă din anii '80, au subliniat mobilitatea și neregularitatea esențială a tiparelor de gust și identificare culturală. În centrul acestei concepții este plasată o conștiință intensificată a faptului că valoarea nu este pur și simplu inerentă, în mod obiectiv și permanent, unor anumite teme sau artefacte; astfel, nici în *Requiem*-ul lui Mantovani, nici în cel al lui Mozart, nu există nimic care să le asocieze inevitabil cu o poziție socială sau alta. Ceea ce contează mult mai mult, susține Frow, sunt tiparele, din ce în ce mai imprevizibile, a ceea ce se face cu sau unor astfel de obiecte; strategiile uzului cultural, așa cum sublinia Michel de Certeau în „*The Practice of Everyday Life*", în contrast cu distribuția brută a mărfurilor culturale[25].

Aducând argumente într-o direcție similară cu cea adoptată de Collins în privința diversității și imprevizibilității opțiunilor și practicilor culturale, Frow își îndreaptă atenția asupra problemei a ceea ce ar trebui să fie sau să facă studiile culturale, prin prisma acestor condiții transformate (sau, cel puțin, premise transformate). O variantă ar putea fi încercarea de a dezvolta o neutralitate etno-metodologică care să-și propună simpla colectare și inventariere a activităților culturii în general. O alta ar putea fi „fericitul relativism" al postmodernismului, care renunță la toate pretențiile, fie de a îngloba domeniul culturalului, fie de a acorda vreo favoare unui gen anume de evidențiere sau experimentare în cadrul acestuia. Nici una dintre aceste opțiuni nu este considerată satisfăcătoare de Frow, deoarece ambele par să se bazeze pe o indiferență îngrijorătoare față de intensitatea cu care sunt emise pretenții concurente de valoare și pe o înțelegere apatică a cât de mult *contează* valoarea. În plus, și mult mai important, ambele atitudini par să întruchipeze o autocontrazicere, în măsura în care sunt dispuse să ia în considerație orice perspectivă, cu excepția celei aparținând analistului cultural ale cărui proprii valori și interese sunt lăsate să se volatilizeze în mod misterios și suspect. Altfel spus, cu maximă brutalitate: dacă nu mai este posibil ca studiul cultural să se identifice cu simpla afirmare a valorii popularului, atunci, este la fel de improbabil ca acesta să încerce să funcționeze ca simplă interpretare dezinteresată.

Scanned with OKEN Scanner

Pentru ca studiul cultural să acționeze fără a-și vedea amputate nici aspirațiile critic-evaluative, nici cele descriptiv-analitice, este necesar, susține Frow, să se suprime suprimarea intereselor observatorului; să se includă în tablou un autoportret al observatorului ca intelectual al culturii. Frow își începe această lucrare oferind o argumentație impresionantă despre expansiunea constantă a ceea ce el numește categoria capitalului cultural, și despre rolul intelectualilor culturii, de orice gen, în medierea și dirijarea cunoașterii culturale. Aceasta include nu numai adâncirea birocratizării artelor alături de consolidarea funcțiilor criticii culturale în instituțiile de educație, ci, mai general, și uriașa expansiune prin ceea ce Fritz Machlup consideră „ocupații de producere a cunoașterii"[26]. Concluzia lui Frow este că, în relațiile sale cu cultura, studiul cultural trebuie să învețe să fie mai puțin preocupat de alte zone (devenind, astfel, el însuși, în mai mare măsură, o preocupare a acestora). Aceasta înseamnă că studiul cultural trebuie să renunțe să mai coopteze ca un ventriloc valoarea popularului („acea" valoare a „popularului") și să învețe să susțină o politică culturală care să fie „prezentată deschis și fără jenă nu drept politica altcuiva, ci drept propria sa politică"[27].

Această viziune asupra studiului cultural, perceput ca un fel de grup de presiune care se înghesuie pentru a-și face un loc în cultură alături de campania pro eutanasie și contra fumatului, este extrem de delicată. Dar Frow, în mai mare măsură decât alți examinatori ai scenei culturale postmoderne, pare să insiste asupra concluziei că exponenții studiului cultural nu pot în același timp să acuze delegitimarea postmodernă a teoriei culturale și să-și mențină poziția de legiuitori nerecunoscuți ai delegitimării.

Note

1. „Postmodernism: Or, the Cultural Logic of Late Capitalism", *New Left Review*, 146, 1984, p. 54.

2. Vezi Andrew GOODWIN, „Sample and Hold: Pop Music in the Age of Digital Reproduction", *Critical Quarterly*, 30:3, 1988, pp. 34-49.

3. Prezentat în *Cut 'N' Mix: Culture, Identity and Caribbean Music*, London, Comedia, 1987, pp. 138, 141. Referințe în continuare în text.

4. „Postmodernism and Popular Culture", în *Postmodernism: ICA Documents 5*, ed. Lisa Appignanesi, London, ICA, 1986, p. 57.

Scanned with OKEN Scanner

5. „Cruising Around the Historical Bloc – Postmodernism and Popular Music in East Los Angeles", *Cultural Critique*, 5, 1986-7, p. 159.

6. Ibid., pp. 169-70.

7. Ibid., p. 160.

8. Lawrence GROSSBERG, *We Gotta Get Out of This Place: Popular Conservatism and Postmodern Culture*, New York and London, Routledge, 1992. Referințe în continuare în text.

9. Roland BARTHES, *Système de la mode*, Paris, Editions du Seuil, 1967.

10. *Adorned in Dreams: Fashion and Modernity*, London, Virago, 1985, p. 11.

11. „Fashion/Orientalism/The Body", *New Formations*, 1, 1987, pp. 5-33.

12. Ibid., p. 28.

13. *Subculture: The Meaning of Style*, London, Methuen, 1979, pp. 46-71.

14. Ibid., p. 123.

15. Ibid., p. 126.

16. „Black Hair/Style Politics", *New Formations*, 3, 1987, p. 34.

17. Ibid., p. 51.

18. „The Fashion Apparatus and the Deconstruction of Postmodern Subjectivity", *Canadian Journal of Political and Social Theory*, 11:1-2, 1987, p. 49.

19. „Fashion and the Cultural Logic of Postmodernity", *Canadian Journal of Political and Social Theory*, 11:1-2, 1987, p. 72.

20. „Interview With Stuart Hall", *Block*, 14, 1988, p. 13.

21. *Subculture*, pp. 139-40.

22. Ibid., p. 140.

23. Jim COLLINS, *Uncommon Cultures: Popular Culture and Post-Modernism*, London and New York, Routledge, 1989, p. 138.

24. Ibid., p. 146.

25. Michel de CERTEAU, *The Practice of Everyday Life*, trad. Stephen Rendall, Berkeley, University of California Press, 1984.

26. Fritz MACHLUP, *Knowledge and Knowledge Production*, Princeton, NJ, Princeton University Press, 1980.

27. John FROW, *Cultural Studies and Cultural Value*, Oxford, Clarendon, 1995, p. 169.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

PARTEA A III-A

Consecințe

8

Postmodestie: renunțarea și sublimul

Ultimele capitole s-au concentrat asupra narațiunilor postmodernismului construite prin opera criticilor și teoreticienilor în interiorul și între diferitele discipline și sfere culturale; ele s-au concentrat astfel, inevitabil, în special asupra a ceea ce se spune despre aceste forme diferite de postmodernism în și de către aceste narațiuni. Dar, frecvent, a fost nevoie să ne reamintim faptul că sintagma „teorie postmodernă" se referă, într-un mod complex și reflexiv, nu numai la obiectul teoretizării, ci și la transformările receptive ale teoriei înseși. Sintagma „teorie postmodernă" exprimă ambiția teoriei de a încerca să se examineze și să se transforme, ca parte a unei logici sau a unui curent de idei identic, chiar în „cultură". Această transformare a rolului recunoscut și tradițional al criticii, constituie marca distinctivă a ceea ce consider a fi factorul determinant cel mai semnificativ și important al dezbaterii postmoderne – și anume reconstruirea relației dintre sfera culturii și diferitele sfere de receptare, dirijare, mediere și transmitere ale acesteia.

Cea mai evidentă manifestare în acest sens – evidentă prin simptoame și ideologie, nu și prin factorii determinanți și efectele mai complexe – o constituie prăbușirea vizibilă a criticii în obiectul ei, acea mult discutată estompare a granițelor dintre funcțiile „critice" și cele „creative". Un argument firesc este că, nemaiputându-se baza pe principiul metalimbajului – limbaj despre care se poate considera că face comentarii demne de încredere, fiind, se pare, situat la un nivel superior față de alt limbaj, fără a fi

Scanned with OKEN Scanner

contaminat de termenii acestuia –, critica este permanent implicată în literatura pe care o mediază. Asemeni limbajului literaturii, limbajul critic este alcătuit din diferite diateze, registre, puncte de vedere, imagini artistice, forme de dramatizare, ritm, stil și așa mai departe, ajungând, în final, imposibil de deosebit de limbajul literar ca atare. Aceste opinii au fost reluate și dezvoltate de criticii literari americani Geoffrey Hartman și J. Hillis Miller. După opinia lui Hartman, exprimată în studiul său *Criticism in the Wilderness*, apărut în 1980, discursul critic trebuie să renunțe la tentativele de subordonare a discursului literar și trebuie să permită și chiar să stimuleze împărtășirea unei substanțe comune între cele două domenii, astfel încât critica să se poată situa „în interiorul literaturii, nu în afară și privind înlăuntrul ei"[1]. Deși efervescența limbajului său critic este mai puțin metaforică și pseudo-poetică în comparație cu limbajul lui Hartman, Hillis Miller pledează, într-un mod similar, pentru intersanjabilitatea dintre literatură și critică, apărând critica de acuzația de parazitism pe seama existenței literaturii, printr-o explicație ingenioasă dată tuturor indeterminărilor și inversărilor etimologice, ascunse în istoria cuvântului și conceptului de „gazdă" și a derivaților acestuia[2].

Aceste evoluții ale criticii literare se intersectează cu evoluții înregistrate în alte domenii, cum ar fi, de pildă, asimilarea discursurilor critice de către practicile de avangardă de diferite genuri, în acel „grad de instrucție" teoretică înaltă etalat de artiști ca Victor Burgin, Martha Rosler și Mary Kelly. Fredric Jameson a identificat similar estomparea „disciplinelor și stilurilor discursive ale istoriei, filozofiei, teoriei sociale și criticii literare într-un amalgam «indeterminabil» care trebuie numit simplu «teorie»" ca fiind una din trăsăturile esențiale ale scenei intelectuale postmoderne[3]. Un studiu al regrupărilor teoriei, criticii și culturii trebuie să cuprindă toate formele și efectele diferite ale acestei „de-diferențieri" a sferelor; dar, consider un avantaj tactic concentrarea asupra unui singur aspect, și anume asupra pretențiilor politice implicite de mutație stilistică în cadrul formelor academice sau instituționale ale criticii.

Ceea ce susține interesul actual deosebit, manifestat față de formele limbajului teoretic, este o neîncredere generalizată în capacitatea oricărui limbaj (fără să mai amintim de limbajul critic) de a reda, într-o manieră pur transparentă sau obiectivă, adevăruri

Scanned with OKEN Scanner

despre lume sau alte forme de limbaj. Factorii determinanți sunt de ordin general și particular; în termeni generali, ne putem referi la discreditarea treptată a formelor tradiționale de autoritate transistorică, o dată cu destrămarea Imperiului francez și a micii clase a elitelor în numele unei democrații oficial mai cuprinzătoare a culturii. Aceasta corespunde unor efecte deosebit de ample, cum ar fi dezvoltarea perspectivismului în știință, care răspândește neîncrederea în posibilitatea de a genera metode de măsurare sau observare care, prin propria lor natură, să nu influențeze și să nu denatureze cumva esența rezultatelor pe care urmează să le obțină, și ascensiunea, larg propagată, a teoriilor „discursului", care înlocuiesc teoriile „limbajului" – adică teorii care subliniază mai curând încastrarea oricărui enunț în propriile contexte sociale specifice, decât autoritatea regulilor și sistemelor abstracte. Probabil că formulările cele mai influente ale acestei ultime poziții sunt cele din lucrările lui Ludwig Wittgenstein și Mihail Bahtin, care contestă faptul că limbajul ar avea vreo natură esențială abstractizabilă și susțin, în schimb, că el trebuie gândit ca o gamă diversă de jocuri și practici sociale[4]. La acestea se adaugă influența lui Michel Foucault a cărui operă conferă cuvântului „discurs" – utilizat frecvent fără fermitate pentru a semnala nimic mai mult decât o conștientizare generală a limbajului în utilizarea socială, și cu atât mai puțin ca sistem de reguli și structuri – o ancorare mai precisă în relațiile de putere și, în special, în formele de putere materializate în limbajele specializate și instituționalizate[5]. În critica mult mai recentă, influența exercitată de Foucault a consolidat autoritatea lui Bahtin. Dacă opera lui Foucault este, adeseori, considerată drept o analiză a acțiunilor difuze, dar considerabile ale puterii prin intermediul strategiilor de temperare, Bahtin este, de obicei, considerat drept un teoretician al formelor de rezistență culturală. În opinia lui Bahtin, puterea este concretizată în impulsul de a centraliza sau unifica limbajul, împingându-l spre interior către formele regularizate și dominante, care exclud vocile excentrice sau neortodoxe.

Bahtin se opune acestei tendințe și susține conversația „dialogică" între mai multe voci sau subminarea cacofonică a „carnavalescului" din limbaj, prin care ierarhiile sociale exacte și granițele limbajului sunt răsturnate sau șterse[6].

Scanned with OKEN Scanner

Aceste influențe particulare susțin asaltul asupra politicii de reprezentare din discursul cultural. O dată cu conștientizarea crescândă a modurilor în care puterea este găzduită și reprodusă în formele dominante ale discursului, critica a fost prinsă în repetate rânduri asupra faptului și obligată să se declare vinovată pentru participarea în conjuncturi identice sau similare (de cunoaștere, putere și limbaj) cu cele pe care le investighează și (probabil) le condamnă în alte domenii, în limbajul științei, medicinei, dreptului și realizărilor culturale importante. Această conștiință vinovată antrenează două reacții esențiale. Prima constă într-o renunțare voluntară la formele autoritare de limbaj și într-o tentativă de a dezvolta, în mod democratic, forme mai deschise, mai cuprinzătoare, ale discursului critic; aceasta implică frecvent promovarea formelor alternative, „neoficiale" sau particulare în cadrul scrierilor critice sau alături de acestea. Cea de-a doua o reprezintă forma intensificată a primei reacții, dar cu o accentuare a subminării autorității critice, din interior, de către forme de exces sau intensificare stilistică. Rezultatul constă adeseori într-un gen de încărcătură stilistică excesivă, care susține, simultan, imposibilitatea menținerii autorității obiective și omnicompetența unei critici care se obligă la această autoanulare sublimă. Aceste două forme, care ar putea fi denumite, în mod acceptabil, formele „renunțării" și „sublimității", împărtășesc elemente ale unui scop comun și stabilesc între ele o relație de puternică reciprocitate.

Forma renunțării este ilustrată foarte bine de opera lui Ihab Hassan, cel mai consecvent promotor al ideii de „turnură postmodernă". Operele sale de început, ca, de pildă, *The Dismemberment of Orpheus* (1971), sunt scrise într-un stil academic recognoscibil, detașat și autoritar, chiar dacă aluziv și metaforic activ și, într-adevăr, Hassan a continuat să publice comentarii erudite în această manieră. Dar în opera sa s-au făcut remarcate și semnele unei deplasări spre stiluri critice, prin tradiție, mult mai puțin autoritare. În 1975, Hassan scrie studiul *Paracriticism: Seven Speculations of the Time* unde, în eseul introductiv, propune o critică care să fie pregătită să „improvizeze pe marginea posibilului", în contrast cu academia care întotdeauna preferă șocului noutății fixitatea doctrinei, precedentului și formulei[7]. Aceste improvizații își propun să recreeze critica după imaginea literaturii pe care o slujește, deoarece, așa cum spune Hassan, „solemnitatea teoretică a criticii

Scanned with OKEN Scanner

moderne ignoră elementul autodistructiv al literaturii, nevoia ei de a se autoanula" (*P*, 9). Critica trebuie să învețe să recunoască forțele dezintegrării și de-creării și să-și înfrângă orgoliul în fața lor; Hassan consideră aceste forțe caracteristice pentru literatura postmodernă și pentru „literatura tăcerii", care o precedă în modernism, în virtutea tendințelor lor spre autoanulare, acuitate a autoreflexivității, dezorganizare, precum și a respingerii semnificației. Dacă renunțarea la autoritate pare, într-o oarecare măsură, să transforme critica într-o procedură și mai neinteligibilă decât a fost vreodată înainte, ea poate servi, după opinia lui Hassan, și la readucerea criticii în cadrul tendinței culturale dominante, deoarece presupune o mișcare „dincolo de controlul obiectului artei, spre deschiderea și chiar gratuitatea – ceea ce este gratuit bucurându-se de libertate – existenței. Probabil este vorba chiar despre o deplasare în sensul generalizării atitudinilor noastre într-o epocă care vestește tihna universală, sfârșitul specializării – o mișcare, prin urmare, care caută să adapteze reacția literară la noile condiții de supraviețuire" (*P*, 27-8). Iar slăbirea autorității sale academice/teoretice asupra procedurilor și protocoalelor, se realizează în slujba unui scop nou, epocal, al unei critici care ar putea întruchipa „o dorință de viață", care ar putea „imagina un om nou" (*P*, 28).

Eseul introductiv din *Paracriticism*, structurat în trei părți, furnizează un model util pentru această transformare a criticii. Intitulat „Frontiers of Criticism: 1963, 1969, 1972", el debutează cu un eseu rafinat, convențional din punct de vedere stilistic, despre necesitatea ca critica să-și extindă granițele și astfel să se pună în slujba destinului umanității. Partea următoare, care datează din 1969, marchează o schimbare prin considerațiile destul de sumbre privind modurile în care critica trebuie să înceapă să cuprindă forme de tăcere și negare. Aici, limbajul autorității raționale începe să fie fragmentat de digresiuni, întreruperi, intervenții, citate, inserarea unor anecdote scurte frecvent scoase în evidență cu ajutorul mijloacelor tipografice de genul caracterelor bold, dispunerii alineatelor etc. Întrebării puse de Hassan „Cum va putea critica să se exprime când umanismul a încetat să mai respire?" (*P*, 18) i se răspunde nu atât prin text, cât prin forma sa discontinuă de argumentare, prin faptul că îi oferă cititorului „spații goale, tăceri în care se poate regăsi în prezența literaturii" (*P*, 25). Numele dat de Hassan acestei practici de autodemonstrare este de „paracritică", o

Scanned with OKEN Scanner

critică care reprezintă „tentativa de a recupera arta multivocală" (ibid.).

Ideea este dusă chiar mai departe în ultima parte a eseului introductiv. „Frontiers of Criticism: 1972" se referă la scrierea volumului de început al lui Hassan, *The Dismemberment of Orpheus*, și la reacțiile trezite de acesta. Eseul se derulează în cadrul unei rețele de voci diferite, dramatizate, „Cronicarul literar", „Profesorul" și „Cinicul literar" care discută și dezbat temele cărții de început, atunci când nu își pun întrebări dificile unul altuia sau răspund la acestea – „Cinicul literar" îi cere, de pildă, „Profesorului" să utilizeze limbajul de programare FORTRAN pentru a demonstra teoria conform căreia suma primilor termeni *n* ai progresiei 1,3,5,7,9,11... 99 este egală cu n^2 (*P*, 35). Această conversație în trei este, la rândul ei, intersectată de citarea unor recenzii reale la volumul *The Dismemberment of Orpheus*, recenzie scrisă de cronicari literari (importanți) ale căror nume sunt menționate și care se desfășoară pe fondul unei condamnări cinice a practicilor critice la modă utilizate de publicația *New York Times Review of Books*.

Forma criticii „multivocale" persistă și este și mai mult diversificată în *Paracriticism*. Ideea constă în multiplicarea vocilor criticii în scopul de a elibera criticul de responsabilitatea sau plăcerea vinovată de a fi unica voce a cărei autoritate este recunoscută (un subterfugiu preferat este acela de a conduce autobiografii meditative la o distantă persoană a treia). În cel de-al treilea eseu din „Frontiers of Criticism", la un moment dat, Hassan îl face pe „Profesor" să afirme: „A scrie o carte echivalează cu un act de agresiune... Scriind o carte, așadar, intri în cercul vicios al Călăului și al Victimei" (*P*, 30). În mod corespunzător, există un discurs critic care etalează salturile neașteptate între diferitele forme sau accente ale limbajului academic sau cvasi-academic prin entuziasmul placid al prezentării-reclamă a unei cărți, violența rigidă a condamnării oficiale, „absența autorului", stilul rațional al argumentației în trepte și citarea demonstrativă a autorităților în domeniu – gen de discurs transformat într-un excelent exemplu de funcționare a colajului în opera lui Hassan care așază una lângă alta autorități în materie atât de diferite cum sunt Claude Lévi-Strauss și Jimi Hendrix. Eseul „The New Gnosticism" începe cu un cocktail de citate din, printre altele, *The Tibetan Book of the Dead*, poemul

Scanned with OKEN Scanner

lui Blake *Jerusalem*, Henri Bergson, Teilhard de Chardin și Marshall McLuhan, care este urmat imediat de această negare directă: „Dar ce dovedesc cele douăsprezece citate? Cu siguranță ele nu răspund unui apel la autoritate, deoarece puțini dintre noi acceptăm acum aceleași autorități... citatele devin un fel de pregătire a eșecului" (*P*, 122). Pe aceeași pagină, limbajul critic recurge brusc la versul liber, dând senzația unei frenezii bizare, șchiopătânde:

Tema acestui
eseu paracritic
este crescânda
stăruință a Spiritului
de a înțelege realitatea i-mediat
de a strânge din ce în ce mai mult spirit
în sine:
pentru a deveni astfel
propria sa
realitate

(*P*, 122-3)

În următoarea culegere de eseuri a lui Hassan, *The Right Promethean Fire*, apărută în 1980, maniera paracritică multivocală atinge maximum de perseverență malițioasă[8]. Cele cinci eseuri care alcătuiesc cartea sunt presărate cu fragmente dintr-un jurnal despre care Hassan ne spune că l-a ținut în cursul unui an în care nu a predat și a locuit, la invitația fundației „Carmago", într-un mic sat de pescari de lângă Marsilia. Acest jurnal îi permite să-și completeze speculațiile privind tema cărții, scopul și destinul imaginației umane, cu ceea ce, modest-ironic, descrie ca fiind „îndoielile, meditațiile unui om citit care pendulează între inactivitate și lucru... o varietate de voci introduse disjunctiv în tipare" (*RPF*, 31) care sfârșesc prin a deveni descrieri insipide ale mării și stelelor, ale restaurantelor unde a luat masa împreună cu soția sa (inclusiv ale meniurilor), ale pisicilor – suntem informați solemn că „ele nici nu scriu, nici nu vorbesc" (*RPF*, 37) –, relatări ale încercărilor sale de a picta în acuarelă, gânduri banale de genul „Ferestrele noastre, la Cassis, sunt îndreptate spre sud. Și eu mă îndrept spre cel de-al cincizecilea an" (*RPF*, 33), și schițe sentimen-

Scanned with OKEN Scanner

tale ale pitoreștilor personaje locale, cum ar fi bătrâna încovoiată pe care o vede luptându-se să urce dealul, „gura ei strâmbându-se într-o rostire știrbă la cățelul care o însoțește“ (*RPF*, 41) – toate împodobite cu fragmente sclipitoare desprinse din lectura sa ocazională (evident impresionantă) din Bataille, Deleuze, Gödel și Giordano Bruno.

Partea finală a cărții este subintitulată „A University Masque în Five Scenes“ și constă în conversația purtată de opt personaje, printre care, „Mitotextul“, care spune întruna legenda lui Prometeu, „Heterotextul“, al cărui singur rol este să citeze din alte autorități erudite, „Metatextul“, care comentează ce spun ceilalți și „Postextul“, „care încearcă în zadar să pună punct non-acțiunii“ (*RPF*, 189). Din nou această evidentă autoindulgență – deconstrucția sub forma caricaturii – este justificată prudent prin intenția „de a lăsa să joace voce lângă voce și text lângă text, sperând astfel în punerea în scenă a nedefinirilor momentului postumanist“ (ibid.).

Dar pe tot parcursul schimbărilor sau intersectărilor super-interpretate ale discursului, impresia lăsată nu este atât de autocapitulare sau de subminare a discursului academic, cât de etalare a versatilității. Îl privim pe Hassan schimbându-și rapid costumele de critic din garderobă fără a avea vreun moment senzația că este înveștimântat în altceva decât într-un costum de bal mascat. Aceasta se datorează parțial faptului că Hassan insistă să ne spună dinainte și, în repetate rânduri, după, care este *scopul* strategiilor sale stilistice și cum se presupune că le vom recepta. Hassan ne previne cu înțelepciune că jurnalul este introdus în carte, deoarece „recunoaște pe față un grad de subiectivitate, chiar de intersubiectivitate, care sper că poate să modifice abstracțiile cu efect de incantație ale temei prometeice“ (*RPF*, xviii). Dar, cu toate că Hassan pretinde că îngăduie ca nenumărate voci să se exprime prin el [„În fond, cine este criticul? Câți se exprimă prin el?“ – meditează el retoric (ibid.)], pare foarte puțin probabil ca aceste voci să reușească vreodată să ajungă să angajeze o discuție serioasă cu textul care le guvernează, sau chiar între ele. Totul se aseamănă, mai degrabă, cu o ședință decât cu un seminar, cu un loc în lojă decât cu o dispută, cu un referendum decât cu un vot.

Hassan este cel mai convingător atunci când recunoaște, timid, modestia acțiunilor sale de deformare (*RPF*, xviii) și cel mai puțin

Scanned with OKEN Scanner

convingător atunci când revendică statutul de renegat. Lui Hassan îi place să sugereze că inconstanțele sale tipografice reprezintă un gen de invenție politică, și critică publicația *College English* pentru tentativa de a-și realiza politica editorială de stânga/liberală fără a contesta nici una dintre „convențiile sociale, tehnice sau afective ale propriului mediu" (*RPF*, 21). Deși menționează factori de ordin material, cum sunt politica editorială, regulile de tipărire, practicile publicitare și procedeele de distribuție, ceea ce el consideră într-adevăr reacționar în *College English* este faptul că „argumentațiile apar invariabil în două coloane înghesuite în care se folosește permanent același corp de literă" (ibid.). Aici, ceea ce Hassan proclamă drept „politica paginii" nu reprezintă o sinecdocă sugestivă pentru seria de factori materiali care, fără îndoială, alcătuiește o parte a „discursului" studiului englezei, ci, ei bine, pur și simplu ceea ce se vede pe pagină. Aparținând în mod aparent unui materialism radical, „politica paginii" promovată de Hassan este, în realitate, o reificare a unui aspect particular al producției materiale a criticii. S-ar putea, într-adevăr, să existe ceva sens în luarea în serios a schimbării formelor discursive ale scrierilor critice, dar o politică a paginii s-ar putea dovedi că este mult mai legată de probleme de genul cine, unde, cum și în ce scop citește critică, decât de atractivitatea caracterului literei și copertei.

De fapt, deși se referă în permanență la „duplicitatea calculată" a „discontinuităților și actelor sale de anulare" (*RPF*, xviii), Hassan este conștient și de modul în care aceste așa-zise voci multiple se armonizează, în realitate, într-o conjunctură favorabilă, mistică. În mod explicit, Hassan aspiră la imaginarea unor forme de unitate, modele de universalitate în care „gândirea își descoperă identitatea... prin limbaj, prin spirit, pretutindeni, în același timp" (*RPF*, xviii). Această universalitate se atinge, probabil asemeni oricărui gen de universalitate, prin negarea sau ascunderea sub o aparență înșelătoare a formelor reale de rezistență sau de incomensurabilitate. În ciuda seriei sublime de lecturi, a sensibilității și a preocupării sale, fără îndoială, sincere, față de separarea provincială a criticii de probleme contemporane importante, cu toată disponibilitatea de a recunoaște suprapunerea, în bună parte, a domeniului politic peste domeniul criticii, proiectul lui Hassan urmărește, în final, nu regândirea rolului criticii în cadrul unei sfere postmoderne

Scanned with OKEN Scanner

extinse și complexe a valorilor și angajamentelor, ci descoperirea unei modalități de subsumare a unor astfel de contexte într-un cadru universal nou. În special în lucrările sale cele mai recente, Hassan recunoaște formal pragmatismul acceptabil al lui William James, cu stăruința sa simultană asupra exigențelor de angajare morală, politică și cognitivă și asupra perceperii lumii ca „fertilizată de diferențele ei și recalcitrantă față de acestea"[9]. Dar înclinația spirituală a lui Hassan este fundamental idealistă și țintește dincolo de particularitățile în zigzag ale angajării și diferențelor la transcendența strălucitoare a Spiritului sau Imaginației. Opera sa ne apropie de lumea unor anumite responsabilități și angajamente numai pentru a accelera trecerea spre „zona binecuvântată" unde „Viața contează cu adevărat", iar „puterea și psihomahia ei dispar" (*RPF*, XX). Declarația că „politica este ceea ce trebuie prelucrat cu mijloace politice pentru a putea fi scoasă din uz" (*RPF*, XX), constituie o formă de utopism cu o origine socialistă respectabilă, dar pactizează periculos și cu acea atitudine demisionară a politicului care funcționează atât de puternic, în prezent, în Occident. Direcția critică adoptată imită, într-un mod grotesc, deplasarea lumii postmoderne spre generalitatea hiperreală atunci când Hassan afirmă că „lupta trebuie să aibă permanent un scop dublu: lupta în sine și, *în același timp*, lupta de a goli de conținut orice fel de luptă" (*RPF*, 23).

Forma renunțării la autoritate, regăsită în scrierile lui Hassan, a câștigat popularitate și în anumite sfere ale științelor sociale și, probabil, în special printre teoreticienii legați de studiul formelor culturii populare în condițiile postmodernismului. În analiza socială, exemplificări ale formei renunțării pot fi descoperite în domeniul plin de viață al sociologiei australiene, canadiene și britanice, în lucrările care caută să contextualizeze, să complice sau să desființeze detașarea și autoritatea discursului academic. Unele dintre efectele acestei concepții sunt vizibile într-o culegere de eseuri intitulată *Future*Fall: Excursions Into Post-Modernity*, mărturii ale unei conferințe cu același nume ținută în 1984 la „Power Institute of Fine Arts", din cadrul Universității din Sydney[10]. Culegerea combină cercetările tradiționale ale temelor academice și interpretărilor textelor cu realizări critice performante care nu iau în serios, dar reflectează asupra convențiilor savante, amestecând

Scanned with OKEN Scanner

formele neoficiale sau ocazionale (de genul jurnalului) cu formele academice[11]. Tema care răzbate prin aceste speculații privind prezentul și viitorul este modestia voluntară a analistului cultural. Aceasta este exprimată corect de George Alexander care își începe gama largă de meditații aforistice asupra science-fiction-ului, semioticii, vieții citadine și ritmurilor muzicale africane cu o negare: „Nu am nici o strategie a eseului, nici o poziție anume de apărat, nici un teritoriu de extins, nici un loc în care să depozitez câștigurile: științifice, politice, teoretice sau chiar militare"[12]. Așa cum am remarcat deja, căutarea unor forme de deschidere critică poate fi în mod curent descoperită și în teoria socială postmodernă britanică, în special în opera Angelei MacRobbie și a lui Dick Hebdige. Evocând cultura populară, viața străzii și formele sub-culturale, Hebdige, mai ales, a fost din ce în ce mai mult preocupat să aplaneze contradicția dintre teoria socială și obiectul ei, contradicție pe care o deplângea la sfârșitul studiului său *Subculture*[13], lăsând ca discursul academic să fie invadat de o serie de alte forme, ritmuri și influențe culturale. Studiul realizat de Hebdige asupra muzicii din zona Mării Caraibilor, *Cut 'N' Mix* (1987), este împărțit în trei secțiuni pe care, împrumutând argoul DJ-ului din Indiile de Vest, le intitulează „copie master", „copie" și „mixaj pentru discotecă" pentru a sugera ideea că această carte este formată din „trei cărți separate sau trei piste cu un ritm unic"[14]. Un alt gen mult mai captivant de bricolaj poate fi descoperit în articolul său mai recent intitulat „A Report on the Western Front: Postmodernism and the «Politics» of Style" unde ilustrațiile, de la Mickey Mouse la reclamele contemporane, contrastează cu un text care citează autorități celebre ca Jameson și Baudrillard alături de personalități literare ca Borges și scriitorul de science-fiction Philip K. Dick[15]. La fel ca și Hassan, Hebdige își anunță intenția de „a se adresa problematicii postmodernismului... mai curând sub forma întrebărilor pe care le voi pune, decât sub cea a argumentelor pe care le voi invoca accidental". De această dată filtrul culturii populare nu este muzica, ci „fluxul și natura discursului televiziunii care trece înainte și înapoi, de la un canal la altul", iar intenția este de „a induce cititorului acea stare de spirit absentă, pasivă, pe care o asociem cu urmărirea programelor televiziunii"[16].

O astfel de imersiune stilistică în forma, textura și ritmurile vieții de fiecare zi constituie în opera lui Hebdige atât o afirmare a

Scanned with OKEN Scanner

solidarității, cât și un gest de modestie, modestie imaginată de Iain Chambers atunci când susținea că „lanțurile semantice tradiționale care pe vremuri legau «adevărul» și «semnificația» de autoritatea unui sobor intelectual și de instituțiile exclusiviste ale acestuia (academia, universitatea, revista savantă și publicația academică) se rup sub acțiunea expansiunii lumii contemporane". În această situație, Chambers urmează linia lui Foucault, pledând pentru înlocuirea intelectualului „universal", care vorbește pe un ton poruncitor în numele Umanității, cu intelectualul „specific", care este scufundat inevitabil în condițiile caracteristice epocii în care el trăiește: „intelectualul nu mai poate fi considerat un distribuitor al Legii și Autorității, romanticul poet-preot-profet, ci mai degrabă un detectiv modest care, în metropola contemporană, trăiește la fel ca noi toți sub autoritatea puterii și legii"[17]. Este la fel de posibil, desigur, ca această autoestompare modestă să îndeplinească și alte funcții ca, de pildă, restaurarea credibilității activității de formare intelectuală care consideră că și-ar putea pierde influența asupra lumii culturale. S-ar putea dovedi că diminuarea voinței-de-putere din discursul academic a fost o formă de adaptare mimetică care are ca efect menținerea sau extinderea domeniului de competență academică. Rezultatul ar putea fi mai puțin o deschidere zgomotoasă a ferestrelor discursului critic spre vacarmul vibrant al carnavalului contemporan, cât capturarea și asimilarea acestor influențe în discursul critic și protejarea lor (în ambele sensuri, al etalării și al aprobării) tacită ca garanții ale integralității, în continuare, a discursului critic. În măsura în care această interpretare combină, fără a se putea face distincții, critica postmodernă cu mass-media care își însușește și sterilizează cultura populară, ea constituie o exagerare stridentă. Dar acolo unde nu există o identitate perfectă de scop și funcție, pot încă exista forme de echivalență funcțională; iar un discurs critic care se mulțumește cu simpla estetizare a propriilor forme și procedee, risipind energii care ar putea fi direcționate spre extinderi mult mai tangibile ale formelor de excludere critică, provoacă acuzația că își menține sau chiar mărește autoritatea versatilă sub aparența abadonării ei.

În teoria postmodernă, renunțarea pasivă nu este singura formă în care funcționează aducerea în prim-plan a stilului. În acest scop, un articol mai recent al lui Dick Hebdige sugerează o formă mai energică de manifestare. În „The Impossible Object: Towards a

Scanned with OKEN Scanner

Sociology of the Sublime", Hebdige intercalează meditația savantă asupra dominanței unei model kantian al sublimului cu gânduri legate de faptul că locuiește pe o stradă din nordul Londrei; gânduri care se concentrează mai ales asupra vecinului său, dl. H, și asupra pasiunii nebune pe care acesta o are pentru automobilul său din import, un „Thunderbird". Dar, deși există puține dubii în privința faptului că Hebdige savurează privirile piezișe pe care și le aruncă sublimul estetic și cenușiul vieții cotidiene, în acest articol el este interesat nu atât de celebrarea diversității de dragul diversității, cât de încercarea de a realiza un gen de unificare: „Îmbinarea nivelelor, tonurilor, obiectelor incomensurabile reprezintă o tentativă de... alternare, pe de o parte, a elementului personal, confesional, particular, concret cu, pe de altă parte, sfera publicului, explicativului, generalului, abstractului: depășirea liniei ezitante dintre vertijul înălțimii și sol"[18].

Preocuparea lui Hebdige este de a răspunde reapariției a ceea ce el numește „sublimul asocial" din teoria culturală contemporană – moștenire apocaliptică lăsată de Nietzsche și, mai evident, de Kant care susține că unica formă de valoare se regăsește în cuprinderea limitei teoretice. În acest sens, un exemplu care a exercitat o influență deosebită îl constituie estetica postmodernă a sublimului propusă de Lyotard. După Lyotard, prăbușirea metanarațiunilor nu îi lasă culturii postmoderne decât o opțiune: reactivarea unei arte a sublimului care confirmă imposibilitatea sau impotența artei, sau a reprezentării în general, atunci când, în natură sau dincolo de aceasta, se confruntă cu anumite genuri de extrem sau vastitate. Acest gen de artă depășește ambițiile limitate și civice ale unei arte a realului, afirmă Lyotard. La fel ca și arta avangardei moderniste, arta postmodernă reacționează față de acele lucruri care se află dincolo de posibilitatea de reprezentare. Dar, în timp ce arta modernistă își îngăduie încă plăcerea de a captura sublimul într-o formă artistică, arta postmodernă, spune Lyotard, se apropie și mai mult de sublim, distrugând însăși forma:

> Postmodernismul va fi ceea ce în modernism scotea în relief neprezentabilul din prezentarea însăși, ceea ce își refuza consolarea formelor frumoase, consensul unui gust care ar fi făcut posibilă împărtășirea colectivă a nostalgiei neatinsului; ceea ce căuta noi prezentări nu pentru a se delecta cu ele, ci pentru a împărtăși un sentiment și mai puternic al neprezentabilului.[19]

Scanned with OKEN Scanner

Hebdige subliniază moștenirea lăsată de Kant/Nietzsche, în sensul aspirației spre sublim, în operele unor scriitori poststructuraliști importanți ca Derrida, Lacan, Foucault, Kristeva și Barthes care, fără excepție, în diferite maniere, au amplificat „aspirația spre inefabil" și, în consecință, au transformat asocialul într-o valoare absolută („Impossible Object", 67). În ciuda asemănării aparente cu căutarea non-formei descentrate, demersul critic al lui Hebdige din acest articol își propune să ancoreze abstracțiunea acestei forme de sublim în forme locale și temporare de valoare din viața colectivă cotidiană. Eseul se încheie cu o reîntoarcere stranie la forma sublimului prin viziunea finală, afectată, a fetișului dlui H, automobilul „Thunderbird", inundat și distrus de o ploaie torențială apocaliptică, în timp ce, pe cer, apariția spiritualizată a însuși dlui H, transfigurat bizar în Îngerul Istoriei al lui Walter Benjamin, trece nestingherită în zbor („Impossible Object", 74). Dar adevărata forță a eseului constă în diagnosticul pus de Hebdige esteticii sublimului din teoria contemporană, și în rezistența dezvoltată față de aceasta.

Forma de sublimitate împotriva căreia se ridică aici Hebdige induce în scrierea critică o dialectică stranie care împinge renunțarea la autoritate și forma unificată până la limita unei neputințe absolute care, închizând cercul, se poate reîntoarce apoi la o afirmare revigorată a puterii nihiliste. Hebdige susține că această tonalitate apocaliptică a scrierii postmoderne semnalează nu atât prăbușirea reală a valorilor și semnificațiilor politice, cât ultimele convulsii ale unei anumite formații intelectuale:

> Decât să cedeze autoritatea asupra domeniului, criticii care răspândesc ideea conform căreia trăim la capătul tuturor lucrurilor (și oare *toți* acești critici sunt bărbați?) fac mai curând un ultim pas și decid să ia cu ei totul – judecată, istorie, politică, estetică, valoare – atunci când sar pe fereastră... Ceea ce se subînțelege pare să fie faptul că dacă nu se pot situa în vârful piramidei lui Platon, atunci mai bine să nu mai existe nici un fel de piramidă („Impossible Object", 70).

Această poziție dublă, de renunțare și privilegiu al suicidului, se regăsește nu numai în stilistica multor scrieri critice contemporane, ci, în egală măsură, încadrându-le sau „teritorializându-le", și într-un număr crescând de lucrări de metacritică. Una dintre acestea este „The Object of Post-Criticism", scrisă de Greg Ulmer, una dintre primele și cele mai influente cercetări temeinice privind subiectul

Scanned with OKEN Scanner

stilurilor criticii postmoderne. Împărtășind opinia altor comentatori, Ulmer susține că în critica modernă s-au preluat multe din procedeele subversive ale artei moderne[20]. Ulmer precizează două forme caracteristice ale strategiei avangardei vizibile în „post"-critică, și anume, folosirea diferitelor forme de colaj și montaj, și reînvierea unei forme specifice de alegorie. Particularitatea colajului constă în despărțirea materialelor de contextul lor inițial și asamblarea fragmentelor în noi aranjamente, deși, previzibil, Ulmer pune mai degrabă accentul pe realitatea despărțirii și discontinuității, decât pe cea a unității refăcute („The Object of Post-Criticism", 84-7). Exemplul cel mai sugestiv de astfel de colaj critic îl constituie pentru el opera lui Derrida. Colajul este utilizat în opera lui Derrida, afirmă Ulmer, pentru a susține și materializa critica reprezentării argumentată de Derrida, critica convingerii sau pretenției că semnele se pot referi direct la referenții lor; acest lucru se realizează demonstrându-se împletirea intertextuală obligatorie a textelor și dispariția distincțiilor clare dintre text și comentariu. Astfel, în „interpretarea" romanului *Numbers*, scris de Philippe Sollers, Derrida își grefează comentariul pe o serie de citate din roman, într-o desfășurare care permite celor două texte să se întrepătrundă și să devină reciproc ecoul celuilalt: „cele două texte sunt transformate, se deformează reciproc, își contaminează reciproc conținutul, tind uneori să se respingă sau se transformă, eliptic, unul în celălalt, regenerându-se prin repetiție... Fiecare text grefat continuă să emită semnale înapoi spre locul din care a fost extras, transformându-l și pe acesta la fel cum își influențează și noul teritoriu"[21]. În alte interpretări critice ale lui Derrida, metoda este dusă și mai departe. În interpretarea poemului lui Shelley „The Triumph of Life", Derrida conduce o dezbatere „stereo" a poemului lui Shelley și a romanului lui Maurice Blanchot, *L'arrêt de mort*, pe lângă alte două discuții critice; prima, o speculație asupra lui Shelley și Blanchot, cealaltă, o meditație asupra traducerii sub forma unui comentariu plasat constant în subsolul paginii[22].

Acest gen de colaj oferă și o exemplificare a celei de-a doua categorii de inovație critică a lui Ulmer, re-exploatarea alegoriei. Ulmer nu are în vedere aici sensul comun al termenului (un text care semnifică ceva diferit de ceea ce lasă impresia că semnifică și care îi cere cititorului să descifreze semnificația ascunsă). El

Scanned with OKEN Scanner

denumește genul de critică care tratează textele literare în această manieră, „alegoreză". Critica „alegorică" caută mai curând să dramatizeze sau să interpreteze posibilitățile intrinseci materialului lingvistic al textului-ca-obiect și face acest lucru nu anulând sau dând la o parte zona superficială a textului, în căutarea unor semnificații mai profunde, ci prin improvizație pe marginea materialului textului original[23]. Prin urmare, critica alegorică „privilegiază materialul semnificantului față de semnificațiile semnificatului" („Object of Post-Criticism", 95). Acest gen de alegorie va presupune adeseori încorporarea directă sau „parazitară" a creației altor scriitori, și este ilustrată foarte bine de John Cage prin aproprierea și refacerea unor capitole din *Journals*, scrise de Thoreau, și prin celebrele sale regrupări ale romanului *Finnegans Wake* al lui Joyce în forma denumită „mezostică", dispuneri pe coloane de fraze aleatorii din roman, care creionează un șir de caractere în relief care scriu literă cu literă numele „JAMES JOYCE"[24].

Din nou, Derrida este cel care ilustrează în cel mai înalt grad acest gen de interpretare critică; expunerile sale critice nu constituie niciodată un simplu comentariu asupra textelor pe care le discută, fixând prin aceasta distanța dintre text și comentariu și înghețând jocul limbajului din interiorul textelor originale, ci, permanent, încearcă să prelungească forțele de asociere care acționează în textele originale. În această situație, critica nu își propune să spună adevărul despre textele pe care le critică, ci să folosească aceste texte ca mecanisme generatoare ale unor noi texte. Un exemplu sugestiv de astfel de mecanism generator îl constituie o notiță întâmplătoare despre o umbrelă din carnetul de însemnări al lui Nietzsche, remarcă pe care Derrida o reține în studiul său complicat asupra metaforelor sexuale prin care concepem ideea de „stil"[25]. În lucrarea sa de mai târziu, *Applied Grammatology*, Ulmer oferă o analiză extinsă a unui număr de astfel de generatori metaforici adoptați de Derrida în diferite opere, printre care se numără o ilustrată, cizme, flori și chiar un sicriu. Ulmer insistă asupra faptului că, în utilizarea dată de Derrida acestor obiecte, ele nu reprezintă niciodată simboluri care își ascund propriile semnificații, ci constituie „modele ale procesului inventiv însuși, deopotrivă productiv și restrictiv, al indiferent cărui caracter exemplar"[26].

Scanned with OKEN Scanner

Probabil că cel mai surprinzător exemplu de critică ca practică de avangardă îl formează studiul lui Derrida intitulat *Glas*[27]. Textul constă în două coloane care curg continuu pe partea stângă și dreaptă a paginii, coloana din partea stângă dezvoltând o disertație asupra operei lui Hegel și a temelor hegeliene, coloana din dreapta fiind dominată de o examinare a operei lui Jean Genet. Disocierea vizuală a textului, cu abordarea unor teme ca întregul, cunoașterea, filozofia, abstracțiunea și spiritul în coloana din stânga, și a literaturii, sexualității, castrării și excesului în cea din dreapta, alături de dominația a două metafore generate de sensul literal – ideea de vultur, rezultată dintr-un joc de cuvinte în limba franceză, bazat pe numele lui Hegel (Hegel/aigle) și ideea de flori (derivată din faptul că numele de Genet reamintește de *genet* care, în franceză, înseamnă grozamă sau drobiță) – este, la rândul ei, subminată de treceri inconstante ale temelor și calamburilor dintr-o coloană în cealaltă și de discontinuitatea neregulată a corpului de literă și a dispunerii spațiale în pagină.

Glas a fost considerat drept textul-ca-obiect sau textul-limită al criticii postmoderne, stabilind cu critica tradițională aceeași relație ca cea dintre *Finnegans Wake* și literatură; într-adevăr, *Glas* imită textul lui Joyce prin caracterul circular al începutului și sfârșitului său, deoarece în prima propoziție se întreabă „Ce rămâne azi, pentru noi, aici, acum, dintr-un Hegel?", o întrebare căreia i se răspunde prin, și care ea însăși servește pentru a completa fragmentul care încheie textul „azi, aici, acum, rămășițele lui..."[28]. Geoffrey Hartman este criticul care a meditat cel mai profund asupra învățămintelor și problemelor din *Glas*. Reacția lui Hartman față de carte o constituie fascinația, dar și, într-o mare măsură, un recul îngrozit; el notează că „nu există, se pare, nici o cunoaștere exceptând cea prin forma textului – a scriiturii – iar aceasta este întortocheată și dezintegrantă, foarte limitantă, deoarece conduce permanent la alte texte și în continuare la scriitură"[29]. Ceea ce îl captivează pe Hartman în scriitura lui Derrida este faptul că ea contaminează atât textul, cât și comentariul și, ca o recunoaștere a acestui lucru, abordarea lui Hartman ia forma străduinței sale de a comenta *Glas* fără a se lăsa atras pe orbita jocurilor de cuvinte, neologismelor și mecanismelor metaforice ale textului. Pe măsură ce înaintează în studiul textului din *Glas*, simțim că înclinația spre

Scanned with OKEN Scanner

alegoreză, dorința de a se distanța de textul original, de a-l formula și interpreta, se estompează în fața dorinței de a reproduce și extinde structurile acestuia. Eforturile sale stârnesc sentimentul sublimului, deoarece Hartman planează deasupra abisului semnificației aparent deschis de textul lui Derrida, înspăimântat și tulburat de incomensurabilitatea adâncimii abisale. Și pentru alți comentatori, *Glas* reprezintă realizarea finală a proiectului de deconstrucție; în acest sens, interpretarea lui Vincent Leitch constituie o exemplificare adecvată a forțării imitative la care (meta)critica poate fi împinsă de această perspectivă:

> Jocul verbal al lui Derrida constă aici în aducerea în prim-plan a materialității sau a aspectului fizic al limbajului: asemia și spiritul pervers al limbajului, care generează implacabil suprafețe subminante, îi depășesc, în mod continuu, pe cititor și autor. Mai mult decât asupra excesului de teme sau surplusului de întreruperi sau bifurcațiilor multiplicative ale unităților compoziționale, acest joc textual al semnificanților insistă, până la capăt, asupra posibilităților inepuizabile ale scrierii și analizei. Sau, mai degrabă, frânează și controlează orice trecere dincolo de limbaj[30].

Argumentația de mai sus este condusă în întregime prin invocarea sublimității, insistând, așa cum o face, cu termenii săi absoluți („implacabil", „continuu", „inepuizabil") și ritmurile sale unificatoare, asupra lipsei totale de granițe sau limite din studiul lui Derrida, chiar și în momentul în care, în ultima frază, deviază spre conștientizarea, fără menajamente, a restricției. Astfel de afirmații sau evocări se regăsesc în mod curent în studiile dedicate stilului lui Derrida și constituie principala manieră de formulare a politicii postmoderne a sublimului.

Similar formei de renunțare, încrederea oarbă în această manieră absolută, în sublimul subversiv legiferat de limbajul critic, reclamă imperios privilegierea limbajului ca arenă de manifestare a oricărui gen de putere. Multe dintre opiniile privind puterea subversivă a stilului criticii se bazează pe consolidarea legitimă, fără rezervă, a concepției conform căreia limbajul este o materializare sau o legiferare a formelor de putere până în punctul în care ajunge să fie considerat sufletul ascuns care vibrează în interiorul oricărei puteri, indiferent care ar fi ea – de parcă toate lucrurile față de care s-ar putea, într-adevăr, ridica obiecții, imperialismul

Scanned with OKEN Scanner

american, să zicem, ar forma particularitățile sale sintactice și opțiunea sa în materie de metaforă. Acest colaps absolut al limbajului și puterii conduce la (sau îngăduie) declarația pretențioasă, de obicei auto-ofensatoare, că cea mai radicală formă de politică constă în întoarcerea limbajelor de autoritate (critica, de exemplu) împotriva lor însele. Diferența dintre formele de renunțare și de sublim ale criticii postmoderne este, în acest sens, numai una de grad; dacă forma de renunțare încearcă să denunțe autoritatea, forma de sublim izgonește, autoritar, autoritatea din propriul limbaj. Ambele forme presupun implicit ideea că totul poate fi înfăptuit în termeni proprii limbajului și că totul poate fi reglementat de o intenționalitate care se realizează exclusiv în și prin limbaj.

Cu siguranță, aceasta nu înseamnă că *nimic* nu se schimbă atunci când limbajele critice sunt supuse unor tensiuni și complicări extraordinare, așa cum se întâmplă în cazul scriiturii lui Derrida. Stilul său combină, într-un mod caracteristic, o notă înșelătoare de rezervă cu salturi abstracte în sublim, iar atunci când își îndreaptă atenția asupra funcționării limbajului în cadrul instituțiilor puterii, Derrida este, cu prudență, foarte exact în judecățile emise. Cu toate acestea, în opera lui Derrida există o tendință spre o voință-de-sublim generalizatoare și, așa cum remarcă Hartman în comentariul la *Glas*, exercițiul acestei voințe poate fi un produs rezidual al nihilismului de orice gen; viziunea nihilistă este rece, scrie el, dar „bogată prin forța de expresie", iar ceea ce impulsionează saltul clar spre abandonarea absolută a autorității este o voință-de-putere inversată:

> Forța surprinzătoare, chiar bogăția limbajului la Nietzsche, Stevens sau Derrida trădează relația lăuntrică dintre ceea ce acum se numește „deconstrucție" și însăși natura scriiturii. Și aceasta este concepția lui Derrida, înțelegerea dată de el acelui „dicton aprobator" al lui Nietzsche în interiorul unui nihilism sinucigaș. Limbajul însuși, nimic altceva, sau Nimicul care este limbajul constituie reziduul care motivează. În ciuda cuvintelor învechite sau atrofiate și a semnificațiilor falsificabile, discutabile sau indeterminabile, voința de a scrie dăinuie[31].

Această voință de a scrie, absorbită și instituționalizată în proceduri intelectuale, așa cum s-a întâmplat în opera lui Derrida, suportă

Scanned with OKEN Scanner

o dezindividualizare. Repetarea sau revehicularea strategiilor de deconstrucție proprii lui Derrida ca formule antrenează în critică acea situație specific postmodernă în care aspirația spre valori absolute ale diferenței sau indeterminabilului, dincolo de orice formă de îngrădire, este, la rândul ei, încadrată într-un teritoriu, adică este canalizată, filtrată, concentrată și banalizată. Iar forma cea mai insidioasă a acestei teritorializări este reducerea așa-zisului „joc" al deconstrucției la gesturi repetabile de genul alternării corpului de literă sau înfrumusețării limbajelor critice. Atunci când Vincent Leitch critică *Anti-Oedipus*, scris în 1974 de Gilles Deleuze și Félix Guattari, deoarece „se bizuie pe un limbaj plat și sigur" care ne incită „să credem în acuratețea și veridicitatea reprezentărilor sale", lăudând, în același timp, „poetica și practica fracturii" la Derrida și alții, el legitimează exact acest gen de catalogare critică[32]. Un stil critic care apare atât de înconjurat de semnele prestigiului și legitimității critice și care circulă în contexte ce îi înăbușă atât de eficient efectele subversive nu poate dezechilibra nimic sau pe nimeni, decât, poate, doar pe moment. Nu există nimic în acest gen de ultra-stângism retoric care să sugereze probabilitatea vreunei schimbări sau complicări în structurile instituțional-economice ale cercetării, comunicării și publicațiilor la nivelul academiei sau în puternicul aparat de excludere, ierarhizare și certificare, reprezentat de învățământul superior în țările occidentale avansate[33].

Astfel, deși teoria postmodernă poate debuta cu tentativa de a politiza tărâmul esteticii, aceasta se poate transforma ușor în opusul ei, într-o estetizare confuzionantă, care își face singură reclamă, a politicii. Nu este surprinzător să descoperim aceleași influențe acționând și asupra superteoreticianului acestui fenomen, Jean Baudrillard. Așa cum am văzut, Baudrillard descrie o lume postmodernă în care totul este redus – sau, mai curând, intensificat și extins – la reprezentări și simulacre, o lume în care identificarea dintre putere și reprezentările puterii este atât de totală, încât, într-adevăr, este absolut necesar să se afirme dispariția puterii. Această privare brutală de detaliul logic este tema principală din studiul lui Baudrillard, *Forget Foucault*[34]. Pentru Baudrillard, într-o critică deconstructivă nu există nici un punct imaginabil care să multiplice limbajele și stilurile sau care să utilizeze forma alegoriei pentru a

Scanned with OKEN Scanner

submina certitudinile onto-teologice, deoarece aceasta ar echivala doar cu o plasare debilă la remorca unei mass-media mondiale care face același lucru cu infinit mai multă finețe. În aceste condiții, singurul rol al teoriei rămâne acela de a urma energiile dezlănțuite ale simulării, într-o tentativă (inevitabil) zadarnică de a le depăși. Lucrările mai timpurii ale lui Baudrillard transmit senzația unei anumite dezaprobări, un minim „ț-ț-ț!" sub cascada analizei, dar epuizarea totală a valorii sau a posibilității de ameliorare din opera sa de mai târziu, cu inventarierea viziunilor apocaliptice, finalităților semiotice și a aparentului refuz absolut de a judeca, denaturează într-un gen de proprie contravaloare, în care nimic nu are mai mult succes decât excesul. Proza pasionantă a lui Baudrillard, cu concentricitățile ei hipnotice și caracterul ei atotcuprinzător coagulat încearcă, în mod forțat, să împingă rapid lumea în uitare și chiar să fie mai rapidă decât ea. Este o „strategie", dacă poate fi numită așa, a supradozei care imunizează. Metaforele lui Baudrillard amestecă cu furie science-fiction-ul, științele populare ale relativității și fizica particulelor, cu metaforele, mai constante funcțional sau organic, ale filozofiei sau științei sociale, pentru a crea o fricțiune, captivantă, dar lipsită de conținut, a intensificării. Aceasta corespunde, într-un fragment ca cel care urmează, cu ceea ce Meaghan Morris a denumit spiritual „tehnica escaladării adjectivale":

> Descurajarea oricărei posibilități reale, descurajare prin copiere minuțioasă, prin hiperfidelitate macroscopică, prin reciclare accelerată, prin saturare și obscenitate, prin abolirea distanței dintre real și reprezentarea sa, prin implozia polilor diferențiați între care se revarsă energia realului: această hiperrealitate pune capăt sistemului realului, pune capăt realului ca punct de referință prin exaltarea sa ca model[35].

Cei care îl citesc pe Baudrillard căutând cheia pentru a descifra cum să analizeze societatea contemporană sau care protestează jalnic că argumentația sa nu este susceptibilă de „ratificare prin evaluare, comparativ cu orice alte concepții în prezent bine cunoscute sau plauzibile despre existența reală", nu au înțeles, în mod evident, nimic[36]. Dacă scopul lui Baudrillard este de a reprezenta realul, atunci el face acest lucru numai imitând modul în care realul postmodern dispune de sine într-un mod atât de afabil. Această formă a sublimului constituie polul opus al formei renunțării pe

Scanned with OKEN Scanner

care am tratat-o la începutul acestui capitol, deoarece presupune o voință faustică de a depăși aparențele, ridicând nu numai miza obiectului analizei, ci și a teoriei înseși. Această abordare este contaminantă. Iată o caracterizare reverențioasă a practicii lui Baudrillard, făcută de Sylvère Lotringer, în cadrul unui interviu cu acesta, care urmează maniera proprie lui Baudrillard:

> V-ați separat de orice sistem de referință, dar nu și de referențialitate. Ceea ce înțeleg că descrieți nu este o contestare a realului, ci o contestare intrinsecă a teoriei. Nu criticați atitudinea genealogică sau poziția libidinală, le trimiteți cât colo, lăsându-le să se învârtească ca un titirez. Îmbrățișați cu totul mișcarea care le animă, amplificați la maximum ideile lor, atrăgându-le în vârtejul propriului Dvs. vertij. Le atrageți într-o spirală fără sfârșit care, similar modului în care Lévi-Strauss tratează mitul, le conduce, puțin câte puțin, la propria epuizare[37].

O delectare similară întâlnim la teoreticieni ca Arthur Kroker și David Cook, care găsesc o plăcere ascunsă în dezvoltarea complicată, dar lipsită de conținut din punct de vedere etic a temei disperării, extrem de condimentată de limbajul fatalității și constrângerii istorice: „Soarta noastră acum este de a trăi în acea zonă întunecată în care puterea trece brusc în contrariul ei; azvârlirea în jos a societății, în ultimul ciclu al regresiei nietzscheene, partea hipermaterialistă a nihilismului...«Subiectul gânditor» și muzeul conceptual al «lumii-viață» sunt ultimele izbucniri ale nostalgiei moderniste înaintea jocului relațional al puterii imateriale și al corpurilor care alunecă în hiperspațiu"[38]. Kroker și Cook au stimulat artificial, cu disperare și în mod deliberat, sintagme spectaculoase, de genul „cultură excrementală", „sex în panică", „crime de semn", „teorie în ruine", care se constituie într-o tentativă academică abilă de a stoarce ultimul *frison* fetișist dintr-un limbaj poleit care și-a dat obștescul sfârșit. Problema nu este atât că Baudrillard, Kroker și Cook ar suferi prea mult de o nostalgie a realului, așa cum susține Michael Ryan, cât faptul că nu suferă *suficient*.[39] Martor al acestor arhi-etalări de decadență, ai dori să protestezi cu jumătate de glas „cum pot oare lucrurile sta așa de rău fără ca acestui individ să-i pese mai mult?".

În *Death at the Parasite Café: Social Science (Fictions) and the Postmodern*, carte scrisă de Stephen Pfohl și apărută în 1992, un soi

Scanned with OKEN Scanner

similar de tristețe animată străbate meditația dezvoltată în maniera baudrillardiană asupra condițiilor aparent letale ale culturii mondiale contemporane, generate de cibernetică. A fost o vreme – să-i zicem, întâmplător, modernitate – când autoritatea politică a clasei de mijloc, compuse din indivizi de sex masculin și de rasă albă, era asigurată, în sistemul realității și al reprezentării deopotrivă, de o structură binară inflexibilă care definea, elimina și excludea „alteritatea" de orice gen. Dacă așa stăteau lucrurile odată, atunci puterea politică a suferit o denaturare bizară în perioada pe care Pfohl o numește „ultramodernitate". Deoarece explozia contemporană a informației și mijloacelor de reproducere – paralel cu dezvoltarea unei societăți a spectacolului și cu apariția unei economii libidinale cu intensități efemere ca formă dominantă a capitalismului – a transformat în exces nu alteritatea vrednică de dispreț din societatea contemporană, ci însuși principiul de organizare al acestei societăți.

> Excesul este redus la sfera identică de acces... Acele experiențe, care anterior au depășit sau fracturat construcția socială a „bunului-simț" proprie orânduirii moderne, sunt astăzi fabricate într-o formă simulată, pentru ca apoi să fie reintroduse în consum, fără a mai dispune însă de potențialul perturbant de odinioară de a crea diferența critică.[40]

Problema pe care și-o pune cartea este vechea problemă a încorporării: la ce principii de disidență sau diferență trebuie să se alinieze teoria socială critică în condițiile în care disidența și diferența nu sunt numai dezarmate, ci constituie însăși motorul care pune în mișcare un sistem opresiv? „Cafeneaua-parazit" din titlul lui Pfohl este metonimia aleasă de acesta pentru „circuitele comunicaționale de comandă... ale ultramodernității înseși" (*DAPC*, 20). Este „un loc terifiant în care o reîntoarcere simulată a ceea ce a fost reprimat nu face decât să stimuleze cererile pentru un consum continuu și în care puritatea ideală promovată de ideologia fascistă ar putea fi în final obținută prin estetizarea telecomunicațională a vieții de zi cu zi" (*DAPC*, 35).

În mod vizibil, lucrurile nu arată prea grozav. Cu toate acestea, cartea se identifică într-adevăr cu posibilitatea unei subminări, a unei rezistențe față de un sistem care cu cât se descentrează și se diferențiază mai mult, cu atât pare să devină mai total și monolitic.

Scanned with OKEN Scanner

Pfohl asmute împotriva adaptabilității protetice a ultramodernismului diferitele genuri de postmodernism critic: postmodernismul etnografic, inspirat din critica gândirii antropologice de la începutul secolului al XX-lea; postmodernismul de sex/gen care preia ofensiva contestând patriarhatul heterosexist; postmodernismul multicultural care implică rezistența față de hegemonia albilor în conjunctura colonială și postcolonială. Pfohl este atât de convins de descompunerea sau uzarea oricărui gen de critică politică, fie în tradiția liberală, fie în cea marxistă, care și-ar extrage validitatea din negocierea rațională și neîngrădită a intereselor, drepturilor și valorilor, încât este împins către o politică dionisiacă sau extatică a cărei legitimitate se bazează nu pe rațiune, ci pe intensitatea extatică a transgresiunii.

Desigur, dat fiind aspectul totalizator defetist al concepției inițiale a lui Pfohl privind cultura ultramodernă a excesului accesibil, nu există absolut nimic, cu excepția, poate, a unei credințe în principiul limitei înseși, care să garanteze astfel de antidiscursuri substanțiale contra încorporării. Deși cartea reușește să transmită cu acuratețe ceva din forța capitalismului modern de a include tot ceea ce odată i se păruse absolut necesar să excludă, ea se separă deliberat de orice gen de stratagemă intelectuală necesară analizei unei astfel de situații și dezvăluirii oricărui gen de fisură favorabilă din interiorul ei. În ciuda ostilității sale pătimașe împotriva violenței și excluderii politice de orice fel, cartea este, în egală măsură, fascinată de ideile de limită, violență și exces care dezvoltă argumente, valori și alternative politice plauzibile sau cu formă umană. Dat fiind certitudinea principială (dar neargumentată) că tradițiile criticii raționale constituie instrumentele opresorului, acesta este condamnat să rămână un argument guvernat nu de mișcarea dialecticii, ci de arbitrarul stărilor de spirit schimbătoare.

Aceasta și-ar găsi locul, poate, într-o carte în care argumentația este condusă atât prin forma, cât și prin subiectul discursului ei. Expunerea și argumentația sunt permanent întrerupte de imagini care lasă impresia că sunt extrase de autor dintr-un video-clip cu aceeași temă și același titlu, fragmente autobiografice, reale și de ficțiune, secvențe de vis, fantasme, autodramatizări, toate animate continuu de stilul ludic al tiparului înalt. Stephen Pfohl cedează dreptul de autor al cărții eroilor imaginați, în special acelui alter-ego trăsnit, profesorul Jack O. Lantern, și unui personaj care joacă rolul

Scanned with OKEN Scanner

conștiinței curate, prudent corecte, a cărții, Black Madona Durkheim, legendară apariție feminină, care, din timp în timp, dă buzna pentru a-i arunca reproșuri autorului, pocnindu-l peste mână pentru că se lasă în voia fanteziilor masculine și sâcâindu-l (deși întru totul pe limba și în ritmul specifice lui) pe tema narcisismul său.

Când ajunge la propria formă, aceasta este o carte care categoric, și chiar tiranic, știe ce vrea. La intervale regulate, ea întrerupe distracția și jocurile pentru a ține scurte prelegeri riguroase despre forma și scopul acestora: „Din punct de vedere metodologic, textul poate fi interpretat ca un efort în sensul deconstrucției dominației unei estetici pozitiviste în scrierile științei sociale contemporane", suntem informați la un moment dat (*DAPC*, 75). Genul de teorie socială pe care această carte își propune să-l ilustreze va fi evitat reducerea incorectă și condamnabilă a lumii la o simplă temă pentru cunoaștere, abandonând și fantasma atât de dragă teoriei care se visează aptă să se sustragă din spectacolul pe care îl urmărește. Teoria socială de acest gen nu trebuie să reprime conștientizarea propriilor forme de poziționare istorică, iar adepții ei trebuie „să ne sensibilizeze față de deschiderea spre probleme și metode care se situează între domeniile forțat delimitate ale filozofiei, literaturii, lingvisticii, istoriei, economiei, studiului feminist, psihanalizei, artelor iconice sau interpretative și chiar fizicii teoretice" (*DAPC*, 78).

Urmând sugestia lui James Clifford și a altor câțiva etnografi postmoderni, Pfohl își găsește modelul în „suprarealismul etnografic" al lui Georges Bataille. Scopul este de a permite teoriei sociale să se desprindă de opresiunea politică cu care a fost atât de mult timp, imoral, complice. Cartea dorește să descrie și să ilustreze „un limbaj care se autodizolvă în mod festiv. Un limbaj care se deschide receptiv spre dialogul cu ceilalți materializându-se în acesta" (*DAPC*, 14). Și dacă cartea știe ce urmărește, știe și cum își poate atinge scopul:

> Textul pe care îl citiți amestecă stupid *psihanaliza socială* cu *scrierea-colaj, etnografia deconstructivă* și *abordarea genealogică a istoriei*... Încerc să construiesc o ambianță a interpretării care, în egală măsură, dezinFORMează și împărtășește cunoașterea. Este de sperat că aceasta va oferi o experiență mai apropiată de incertitudinile *cercetării dialogate* decât plăcerile, mult mai încrezătoare în sine, ale analizei dialectice. (*DAPC*, 95)

Scanned with OKEN Scanner

Similar altor astfel de invitații ademenitoare adresate de scrierile postmoderne, aceasta reușește să sune nu ospitalier, ci arogant și sigur de sine. Problema pare să provină parțial din presupunerea faptului că forma de monolog sau dialog a unui text constituie o simplă chestiune de alegere făcută de autor sau de opțiune stilistică. Dar, dacă condiția tuturor textelor este de a fi numai parțial conștiente și responsabile de modalitățile care le conferă posibilitatea de a fi citite în contexte diferite, atunci adoptarea acestei condiții de autoritate parțială ca parte a unui program deliberat va fi întotdeauna inutilă – deoarece textul va continua să fie citibil și citit în funcție de constrângeri și contingențe care nu aparțin în întregime sferei sale. Adoptarea conștientă a acestor contingențe sau mobilizarea împotriva lor nu le va face nici mai active, nici mai puțin active, deoarece ele reprezintă, prin definiție, cam ceea ce depășește intențiile textului în raport cu el însuși. Într-adevăr, se poate spune că dorința de autodistrugere în voia căreia se lasă cu voluptate această carte, nu conduce nicicum la epuizarea internaționalismului despotic pe care îl consideră atât de revoltător, ci se constituie într-un produs de serie din repertoriul acestuia.

Într-un sens, supralicitarea simulării întâlnită la Baudrillard constituie punctul terminus al stilisticii postmoderne a sublimului, dar un punct terminus care demonstrează un paradox potențial periculos; dacă responsabilitatea fundamentală a criticii și cunoașterii teoretice nu este de a reprezenta reprezentabilul, ci de a deveni martorele înspăimântate ale non-prezentabilul, atunci ce poate garanta efectele subversive ale unei opere, exceptând propriile forme, inevitabil instituționalizate, de autolegitimare? Un sublim autolegitimat care își neagă poziționarea prin exigențele propriei sale producții materiale devine o simplă simulare a sublimului, o ficțiune rece, profesionistă, a subminării care, în mod paradoxal, dă naștere exact acelor efecte de simulare, non-realitate și intimidare evocate în discursul său, dar sub forma pasivă sau negativă de rutină și raționalizare.

Note

1. *Criticism in the Wilderness: The Study of Literature Today*, New Haven, Yale University Press, 1980, p. 1.

Scanned with OKEN Scanner

2. „The Critic as Host", în Harold BLOOM et al., *Deconstruction and Criticism*, New Haven and London, Yale University Press, 1979, pp. 217-53.

3. „Postmodern Culture and Consumer Society", în *Postmodern Culture*, ed. Hal Foster, London and Sydney, Pluto Press, 1985, p. 112.

4. Vezi Mihail BAHTIN, *The Dialogic Imagination*, trad. Caryl Emerson și Michael Holquist, Austin, University of Texas Press, 1981; Ludwig WITTGENSTEIN, *Philosophical Investigations*, trad. G. E. M. Anscombe, Oxford, Basil Blackwell, 1958; V. VOLOSINOV, *Marxism and the Philosophy of Language*, trad. L. Matejka and I. R. Titunik, New York, Seminar Press, 1978.

5. Vezi, de exemplu, FOUCAULT, *The Archaeology of Knowledge*, trad. A. M. Sheridan Smith, London, Tavistock Press, 1972 și „The Order of Discourse", în *Untying the Text: A Post-structuralist Reader*, ed. Robert Young, London, Routledge and Kegan Paul, 1981, pp. 48-78.

6. Pentru o utilizare elocventă a ideilor lui Bahtin, vezi Allon WHITE și Peter STALLYBRASS, *The Politics and Poetics of Transgression*, London, Methuen, 1986.

7. *Paracriticism: Seven Speculations of the Times*, Urbana, University of Illinois Press, 1975, p. 3. În continuare în text sub referința *P*.

8. *The Right Promethean Fire: Imagination, Science, and Cultural Change*, Urbana, University of Illinois Press, 1980. În continuare în text sub referința *RPF*.

9. Ihab HASSAN, *The Postmodern Turn: Essays in Postmodern Theory and Culture*, Columbus, Ohio State University Press, 1987, p. 230.

10. *Futur* Fall: Excursions Into Postmodernity*, ed. E.A. Grosz, Terry Threadgold, David Kelly, Alan Cholodenko and Edward Colless, Sydney, Power Institute, 1986.

11. Vezi, de exemplu, eseul lui David WILLS despre Derrida, imitând stilul filozofic al lui Derrida, „Post(e(s)", ibid., pp. 146-58.

12. „Les Maîtres Fous: The Signifying Monkey on the Planet of Post Modernism", ibid., p. 40.

13. Vezi dezbaterea de mai sus, pp. 218-19.

14. *Cut 'N' Mix: Culture, Identity and Caribbean Music*, London, Comedia, 1987, p. 14.

15. „A Report from the Western Front: Postmodernism and the «Politics» of Style", *Block*, 12, 1986/7, pp. 4-26.

16. Ibid., pp. 7-8.

17. Iain CHAMBERS, „Maps for the Metropolis: A Possible Guide to the Present", *Cultural Studies*, 1:1, 1987, p. 20; Michel FOUCAULT, „The Political Function of the Intellectual", *Radical Philosophy*, 17, 1977, p. 12.

18. „The Impossible Object: Towards a Sociology of the Sublime", *New Formations*, 1:1, 1987, p. 48. În continuare în text sub referința „Impossible Object".

19. *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, trad. Geoff Bennington and Brian Massumi, Manchester, Manchester University Press, 1984, p. 81.

20. FOSTER, *Postmodern Culture*, pp. 83-110. Referințe în continuare în text. Vincent LEITCH susține, de asemenea, că critica contemporană „a ajuns din urmă și a întrecut literatura avangardei", *Deconstructive Criticism: An Advanced Introduction*, London, Hutchinson, 1983, p. 224.

Scanned with OKEN Scanner

21. Jacques DERRIDA, *Dissemination*, trad. Barbara Johnson, London, Athlone Press, 1981, p. 355.

22. „Living On: Border Lines", în BLOOM et al., *Deconstruction and Criticism*, pp. 75-176.

23. Pentru o argumentație suplimentară privind „alegoria" în această accepție, vezi Craig OWENS, „The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism. Part 2", *October*, 13, 1980, pp. 59-80 și Stephen MELVILLE, „Notes on the Re-emergence of Allegory, the Forgetting of Modernism, the Necessity of Rhetoric, and the Conditions of Publicity in Art and Criticism", *October*, 19, iarna 1981, pp. 55-92.

24. Vezi John CAGE, *Empty Words*, Middletown, Wesleyan University Press, 1981.

25. *Spurs: Nietzsche's Styles*, trad. Barbara Harlow, University of Chicago Press, 1979.

26. *Applied Grammatology: Post(e)-Pedagogy from Jaques Derrida to Joseph Beuys*, Baltimore and London, Johns Hopkins University Press, 1985, p. 114.

27. *Glas*, Paris, Galilée, 1974.

28. Ibid., pp. 7, 291.

29. *Saving the Text: Literature/Derrida/Philosophy*, Baltimore and London, Johns Hopkins University Press, 1981, p. 24.

30. LEITCH, *Deconstructive Criticism*, p. 209.

31. *Saving the Text*, p. xxiv.

32. Gilles DELEUZE and Félix GUATTARI, *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia*, trad. Robert Hurley, Mark Seena and Helen Lane, London, Athlone, 1984; LEITCH, *Deconstructive Criticism*, p. 249.

33. În ciuda căderilor frecvente ale lui Derrida în forme ale profeției și sublimului, opera sa ar trebui probabil exclusă din această caracterizare destul de impetuoasă și neiertătoare a deconstrucției. O altă excepție onorabilă, probabil, ar trebui să fie Greg Ulmer care, în studiul său *Applied Grammatology*, se concentrează asupra efectelor pedagogice care ar putea decurge din practica gramatologiei „în care informarea și cunoașterea sunt orientate nu de *rezultate* ca efect ulterior, cunoscut dinainte și căruia prezentarea trebuie să i se conformeze, ci de creativitate, inovație, invenție, schimbare" (p. 152).

34. *Forget Foucault*, trad. Nicola Dufresne, New York, Semiotext(e), 1987.

35. Meaghan MORRIS, „Room 101 Or A Few Worst Things in the World", în *The Pirate's Fiancée: Feminism, Reading, Postmodernism*, London, Verso, 1988, p. 189; Jean BAUDRILLARD, *In the Shadow of the Silent Majorities... Or The End of the Social and Other Essays*, trad. Paul Foss, Paul Patton and John Johnston, New York, Semiotext(e), 1983, pp. 84-5.

36. R. GIBSON, „Customs and Excise", în *Seduced and Abandoned: The Baudrillard Scene*, ed. André Frankovits, New York, Semiotext(e), 1984, p. 46.

37. „Forget Baudrillard: An Interview With Sylvère Lotringer", trad. Philip Bleitchman, Lee Hildreth and Mark Polizzotti, în *Forget Foucault*, pp. 131-2.

38. *The Postmodern Scene: Excremental Culture and Hyperaesthetics*, New York, St. Martin's Press, 1986, pp. 131, 265-6.

39. Michael RYAN, „Postmodern Politics", *Theory, Culture and Society*, 5:2-3, 1988, pp. 569-71.

Scanned with OKEN Scanner

40. Stephen Pfohl, *Death at the Parasite Café: Social Science (Fictions) and the Postmodern*, Basingstoke and London, Macmillan, 1992, p. 15. În continuare în text sub referința *DAPC*.

Scanned with OKEN Scanner

9

Postmodernismul și politica culturală

Spații de rezistență

Postmodernismul oferă simultan posibilități atât pentru renașterea și extinderea unei politici culturale, cât și pentru neutralizarea ei. Teoria estetică postmodernă, în bună parte, se concentrează exact asupra negării separației moderniste dintre sfera artei și cea a altor activități și preocupări sociale, și încearcă să restabilească dimensiunile politice reprimate ale esteticii și activității culturale de orice gen. O dată cu explozia culturii, care afectează toate aspectele vieții, și cu estetizarea domeniului social, politic și economic, în termenii în care e evocată de Fredric Jameson, apar oportunități pentru o politică culturală cu orientare de stânga, care nu se va axa atât, așa cum a făcut-o marxismul tradițional, pe raportarea formelor culturale la bazele socio-economice „fundamentale" care le determină și le generează, cât pe investigarea întregului tărâm al culturii considerate în sine o formă de practică materială. Într-o situație globală în care producția de „cultură" în sensul cel mai extins, producția de semne, reprezentări, imagini, chiar „stiluri de viață" a început să depășească mai vechile moduri de producție ale unor volume tangibile și calculabile de bunuri și servicii, această abordare poate părea, mai mult ca oricând, absolut necesară. Opera mai recentă a lui Michel Foucault și a altor teoreticieni ai discursului, ca Michel Pêcheux de pildă, a fost martora dezvoltării politicii culturale în două direcții. În primul rând, s-a susținut că

Scanned with OKEN Scanner

sfera culturală nu mai poate fi considerată, pur și simplu, o sferă a reprezentărilor care plutește imaterial la distanță de faptele brute ale vieții „reale", din moment ce discursul teoretic consideră că formele și ocaziile reprezentărilor reprezintă ele însele puterea (mai curând decât o simplă reflectare a relațiilor de putere care există în alte sfere). În al doilea rând, se susține că puterea este cel mai bine înțeleasă nu în termenii macropolitici ai unor grupări mari sau ai unor blocuri monolitice de clasă sau de Stat, ci în termenii micropolitici ai rețelelor de relații de putere subzistente în orice punct într-o societate. Această perspectivă corespunde îndepărtării de narațiunile globale atotcuprinzătoare ale istoriei și politicii, și unui accent pus, în compensație, pe formele locale și specifice de diferență și conflict.

În mod evident, această situație promite o revigorare a politicii culturale, permițând articularea centrelor de interes și preocupare care se întretaie sau se intersectează neregulat cu teoria marxistă clasică a claselor – subiecte controversate privind discriminarea între rase și sexe, probleme legate de politica în domeniul energiei nucleare și ecologiei și, mai puțin obișnuit, cele asociate cu drepturile vârstei a treia și drepturile animalelor. În toate aceste sfere, s-a demonstrat ca fiind fundamentală investigarea formelor culturale percepute ca generatoare sau purtătoare de semnificație, putere și valoare. În unele dintre formele politicii postmoderne contemporane exact această eliberare a culturii și semnificației, în general, de determinismul economic oferă oportunități pentru forme mai largi, mai libere de autodeterminare, comparativ cu perioadele în care cultura și reprezentarea au fost legate mult mai strâns de factorul economic. Michael Ryan evocă astfel această libertate:

> Mai degrabă decât să fie reprezentări expresive ale unei substanțe considerate a avea întâietate, semnele culturale devin, în schimb, agenți activi în sine, creând noi substanțe, noi forme sociale, noi moduri de a acționa și gândi, noi atitudini, reamestecând cărțile „sorții", „naturii" și „realității" sociale. Exact la această limită, cultura, aparent complet autonomă și detașată, se întoarce și devine o forță socială și materială, o putere a semnificației care discreditează toate pretențiile de motivație substanțială în afara reprezentării, și această discreditare se aplică instituțiilor politice, normelor morale, practicilor sociale și structurilor economice[1].

Scanned with OKEN Scanner

Această analiză se bazează pe principiul intensificării catastrofice și lasă impresia că evocă operele lui Lyotard, Deleuze și Guattari. Conform acestei viziuni, capitalismul, ale cărui procese de standardizare și raționalizare funcționează inițial pentru a reprima libertatea semnificantă, poate sfârși într-o fază „post-fordistă", în care norma este dată mai curând de diversificare, decât de standardizare, prin a promova sinucigaș exact acest gen de libertate[2]. Concepția se bazează pe convingerea că însuși capitalismul se concentrează asupra logicii transformării progresive și generalizate în marfă, prin alienare și standardizare, logică care, în final, va produce (probabil a și produs deja) o situație în care înstrăinarea semnelor de lucruri va permite destrămarea capitalismului însuși. În acest sens, Ryan poate promite că „pe scena culturală care, după cum se știe, își datorează existența capitalismului avansat... se pot întrezări trăsăturile pozitive ale unei lumi post-capitaliste"[3]. Evident că, în multe privințe, este o viziune cam optimistă, care implică însă, într-o anumită măsură, și un risc conceptual prin faptul că pare să renunțe la posibilitatea unei critici a capitalismului pe orice temeiuri morale altele decât ale sale, impunând, așa cum face, o interpretare docilă, prin semne și reprezentări, a operațiilor pieței „libere"; în această viziune, poți deveni liber, pur și simplu, crezându-te în libertate.

Dar această expansiune și descentrare a politicii aduce cu sine posibilitatea unei decomprimări dezastruoase; dacă despre orice se poate spune că este politic, atunci pentru o politică de opoziție, aceasta poate echivala, frecvent, cu a spune că nimic nu mai este cu adevărat sau efectiv politic. O dată cu îndepărtarea de fundamentele bine definite și universal recunoscute ale legitimării, mai mult, o dată cu discreditarea unor asemenea convingeri considerate a fi inerent metafizice, politica se poate pur și simplu irosi asemeni râului care își risipește forța propulsivă în mlaștinile și canalele unei delte. Jean Baudrillard crede că, într-un anumit sens, aceasta s-a întâmplat deja, susținând că tehnicile și strategiile unei micropolitici moleculare, departe de a învălui tactic centrele autoritare ale puterii sociale, imită operațiile unei situații care este, la rândul ei, deja impasibil molecularizată. Ipoteza deprimantă a lui Baudrillard susține că răspândirea puterii departe de centrele vizibile de control, cum sunt Statul sau forțele armate (totuși, este greu să convingi populația din Coreea de Nord sau din Birmania de această

Scanned with OKEN Scanner

tendință), reprezintă nu o difuzare, ci o consolidare a controlului, o pătrundere în spirală a puterii într-un sistem care poate opune rezistență oricărei rezistențe, care poate să prevadă și să cuprindă orice formă de contestare, deoarece astfel de contestări au loc în lumea golită de conținut a simulării controlate. O astfel de lume, departe de a promite libertate sau schimbare, este „metastabilă", deoarece a reușit să transforme subversivul în convențional, iar discontinuitatea într-un principiu stabilizator:

> De data aceasta ne aflăm într-un univers plin, un spațiu radiind putere, dar fisurat asemeni unui parbriz care, făcut țăndări, încă nu cade. Totuși, această „putere" rămâne un mister – pornind de la o poziție centrală despotică, devine, în punctul de la jumătatea drumului, o „multiplicitate de relații" și atinge punctul culminant, la polul extrem, ca *rezistențe*... atât de mici și de fine, încât, fără exagerare, la acest nivel microscopic, atomii de putere și atomii de rezistență fuzionează. Același fragment de gest, trup, privire și discurs închide în el atât electricitatea pozitivă a puterii, cât și electricitatea negativă a rezistenței[4].

Problema politicii postmoderne, prin urmare, este această perspectivă dual; pe de o parte, o transformare a istoriei printr-un act absolut de voință imaginativă și, pe de altă parte, o lipsă absolută de importanță, în care, în planul imaginației, totul este posibil, deoarece nimic nu contează cu adevărat.

Această dificultate apare adeseori în teoria culturală postmodernă în termenii metaforico-topografici ai spațiului și timpului, prin imagistica centrului și marginii, a interiorului și a exteriorului, a poziționării și a graniței. Acest sistem de metafore poate evoca, bizar, o hartă aparent străveche a lumii și relațiilor politice mondiale, a timpului în care luptele pentru putere și de expansiune puteau fi reprezentate în termeni mult mai liniștitor vizibili; *aici* este puterea, *acolo* exploatarea și rezistența. Imitând această teritorializare facilă, dar volatilizată, a relațiilor de putere, metaforele par să încorporeze și o nostalgie a ceea ce s-a pierdut o dată cu acest gen de cartografiere a lumii.

În ultimii ani, s-a înregistrat o creștere impresionantă a interesului manifestat față de problemele legate de o cartografiere socială și politică a spațiului; într-adevăr, aproape se poate afirma că spațiul a devenit preocuparea principală nu numai a geografiei

Scanned with OKEN Scanner

postmoderne actualmente consolidate, care este asociată cu nume ca Edward Soja și David Harvey, dar și a seriei de teorii care tratează condiția postmodernă. În *The Condition of Postmodernity* apărută în 1989, David Harvey susține că postmodernitatea trebuie identificată cu o transformare fundamentală a regimului politico-economic al spațiului. Tehnologiile și transformările sociale ale modernității au îmbrăcat o formă a dialecticii: pe de o parte, a existat discontinuitatea spațială provocată de accelerările rapide și de noua versatilitate spațială a vieții moderne; pe de altă parte, au existat estetica spațializantă a modernismului și nostalgia înrădăcinării profunde și a comunității umane exprimate, de pildă, în opera lui Martin Heidegger. Conlucrarea dintre tehnologiile moderne și apelul primitiv de esență rasială din doctrina nazistă constituie, probabil, forma cea mai sinistră a acestei dialectici.

Postmodernitatea reprezintă o intensificare a procesului prin care soliditatea, specificitatea și rezistența istorică a anumitor locuri sunt desființate în cadrul unui proces pe care Harvey îl numește „comprimare timp-spațiu"[5]. În perioada modernă, timpul a fost distribuit și solidificat în spațiu. Noile spații urbane încep să se identifice cu deplasarea rapidă spre viitor, în timp ce alte spații, spațiile regionale, provinciale sau coloniale, mai puțin dezvoltate, fie și-au demarcat fazele incipiente față de evoluția sau dezvoltarea universală, fie s-au plasat, în întregime, în afara timpului. Aceste asimetrii spațiale sau această spațializare a asimetriei au fost confirmate de relațiile economice dintre producătorii de avuție din metropolele Occidentului și cei care le furnizau materii prime și piață de desfacere.

Harvey este de acord cu Fredric Jameson în privința interpretării postmodernității mai degrabă ca o intensificare, decât ca o eliminare a capitalului, dar percepe această intensificare ca pe o cauză a dispariției imaginii unei lumi globale fixate în secolul al XIX-lea și la începutul secolului al XX-lea. Postmodernitatea se caracterizează nu prin confiscarea acumulărilor de putere ale statului-națiune sau corporațiilor naționale (Ford, Volkswagen), ci prin vehicularea și schimbul permanent de spații și locuri în spațiu. În modernitate, circulația mărfurilor, valorilor și semnificațiilor se petrece încă în cadrul unui spațiu și loc sigur; în postmodernitate, denumită și epoca „post-fordistă" sau a „acumulării flexibile", această circulație a devenit atât de rapidă și continuă, încât nu mai poate fi vizualizată

Scanned with OKEN Scanner

sau plasată în spațiu. Dacă modernitatea a spațializat timpul, atunci postmodernitatea retemporalizează spațiul; soliditatea spațiului și a locului în spațiu se supune mobilității descentrate a informației și plasamentului.

Colonizarea necruțătoare a spațiului, specifică modernității, se exprimă la rândul ei prin intermediul acestuia, având ca efect faptul că victimelor puterii ei li s-a oferit un sentiment al locului în care se aflau și posibilitatea de a-și fundamenta astfel rezistența: se cunoaște tradiția ocupării de către revoluționari a anumitor spații din oraș, de la Comuna din Paris la Piața Tien-An-Men. În epoca capitalismului multinațional, cu neobositele ei reamplasări și redistribuiri impuse ale forței de muncă și resurselor, nu mai este clar unde se află centrele de putere sau locurile în care se concentrează conflictele. Deoarece, așa cum sugerează Fredric Jameson, mijloacele de orientare în spațiu pot constitui exact ceea ce lipsește lumii postmoderne în care, să luăm doar un exemplu, puterea nu pare să fie proprie statelor-națiune, ci este retransmisă și distribuită printr-o rețea globală de corporații multinaționale și structuri de comunicare.

Pentru Harvey, spațiul este abolit și înlocuit de numărul de rotații, din ce în ce mai rapide, ale capitalului financiar internațional. Paul Virilio merge chiar mai departe și susține că ceea ce guvernează producția și reproducția postmodernă a spațiului nu este atât timpul, cât viteza – adică, timpul înghițit de el însuși. Pentru Virilio, modernitatea a fost exprimată de vitezele crescânde ale deplasării fizice realizate de automobile, trenuri și aeroplane; postmodernitatea reușește să se deplaseze și mai rapid decât modernitatea printr-o abolire paradoxală a însăși mișcării fizice. În prezent, a sta pe loc, accelerând numărul imaginilor și informațiilor care trec pe lângă tine, se dovedește a fi mult mai eficient decât a călători încet prin spațiul fizic real. Epoca „timpului extensiv", în care scurgerea timpului era legată de deplasarea în spațiul real, a fost înlocuită de epoca „timpului intensiv" al telecomunicațiilor:

> Dacă vehiculele autopropulsate, adică toate vehiculele care circulă în aer, pe pământ și pe apă, sunt astăzi mai puțin „animale de călătorit" decât *rame*, în sensul folosit de optician, acest lucru se datorează faptului că vehiculul autopropulsat devine, din ce în ce mai puțin, un vector de schimbare a localizării fizice și, mai mult, un mijloc de reprezentare, canalul unui efect optic, din ce în ce mai rapid, al

Scanned with OKEN Scanner

spațiului înconjurător. Imaginea mai mult sau mai puțin îndepărtată a călătoriilor noastre se retrage treptat în spatele sosirii la destinație, o sosire nediferențiată de imagini, de informații, care, de acum înainte, va înlocui schimbarea constantă a localizărilor noastre[6].

Umplerea timpului călătoriei reale cu „viteza audiovizuală" a imaginilor și schimbului de informații – computerul și CD player-ul din mașină, filmul din avion, înmulțirea telefoanelor mobile și laptop-urilor din avioane și trenuri – transformă „mijloacele de transport de cursă lungă în mijloace de transport pe loc", oferind tot mai multe ocazii sedentarismului, îmbibat telematic, al vieții contemporane[7].

Din nou, evidențierea problemei postmoderne ține de reflexivitate sau de implicarea activității teoriei exact în domeniul pe care încearcă să-l teoretizeze[8]. Deoarece o hartă, cel puțin genul de hartă cu care suntem obișnuiți noi, cei din Occidentul avansat, presupune o poziție exterioară sau suspendată nelocalizat în afara domeniului pe care îl investighează. Problema teoriei culturale postmoderne constă în a construi o hartă a lumii din interiorul acestei lumi. Un răspuns la această problemă reflexivă a fost întoarcerea la echivalentul teoretic al acelui *periplus* medieval, o hartă care proiecta etapele unei călătorii în termenii unei narațiuni temporale. Este evident că genul de hartă care permite, ca să zicem așa, să-ți croiești un drum prin istorie are anumite dezavantaje (să nu știi încotro te îndrepți sau de ce te îndrepți într-acolo, ca să amintim numai două), dar este, în egală măsură, mai sensibil la scara redusă a intimităților și complicațiilor vieții politice. Jameson susține că o hartă postmodernă a lumii trebuie să realizeze simultan două lucruri contradictorii, redând sentimentul unui niciunde exact în momentul în care sugerează căi de orientare spre acesta:

> Noua artă politică – dacă este cumva într-adevăr posibilă – va trebui să rămână fidelă adevărului postmodernismului, adică obiectului său fundamental – spațiul mondial al capitalului multinațional – în timpul în care realizează o breșă spre ceva încă inimaginabil ca formă nouă de reprezentare a acestuia din urmă, formă prin care vom începe poate din nou să ne înțelegem poziționarea ca subiecți individuali și colectivi, recâștigându-ne o capacitate de a acționa și lupta care, în prezent, este neutralizată atât de confuzia noastră spațială, cât și de cea socială[9].

David Harvey susține, într-un mod similar, că înțelegerea geografică a dispunerilor spațiului și situărilor în spațiu trebuie să

Scanned with OKEN Scanner

perceapă natura schimbărilor din viața economică, politică și culturală, precum și impactul și concretizarea acestora în relația spațială. Prin această concepție, opera sa aparține unui curent mai larg din geografia și teoria spațială postmodernă. Acest curent, reprezentat de Edward Soja în *Postmodern Geographies*, studiu scris în 1989, Gillian Rose în *Feminism and Geography*, lucrare realizată în 1993, și Derek Gregory în *Geographical Imaginations*, studiu scris în 1994, se străduie să înțeleagă și să reprezinte complexitatea dinamică a spațiului și situării în spațiu, precum și natura acestei complexități care are o determinare socială[10]. Acest curent contemporan de gândire își extrage, pe rând, o bună parte din dinamism din opera teoreticianului social și politic Henri Lefebvre care, în anii de după cel de-al doilea război mondial, a purtat de unul singur o campanie împotriva a ceea ce considera complicitatea teoriei marxiste cu capitalul industrial în aplicarea unui „spațiu polițienesc" de structuri abstracte impuse iregularității și complexității spațiului din viața de fiecare zi[11]. Opus acestei concepții, Lefebvre a recomandat un studiu al producției și transformării locale și cotidiene a semnificațiilor și, în special, al semnificațiilor situării în spațiu și al celor exprimate prin aceasta. Deși Lefebvre are puține de spus despre posibilitățile unui regim al spațiului specific postmodern, lucrarea sa *The Production of Space*, publicată pentru prima oară în 1974, conferă, într-adevăr, o oarecare autoritate ideii de reocupare critică a spațiului; în scopul unei productivități materiale a spațiului care ar putea fi făcută să apară din interiorul fabricării tiranice a acelui spațiu forțat, absent și transformat în marfă, tipic pentru condiția modernă[12].

David Harvey derulează intuițiile lui Lefebvre pe fondul intensificării și mai accentuate a abstractizării și a delocalizării spațiului, dar opera sa rămâne fidelă față de ceea ce s-ar putea numi dorința modernă de a înțelege sinoptic, de a realiza o „supra-perspectivă" critică, care să refacă totalitatea fragmentată sau disimulată prin dizolvarea postmodernă a spațiului. Interpretarea dată de Harvey proceselor economice ale postmodernității încearcă să furnizeze acea „hartă conceptuală" a dizolvării spațialității în epoca postmodernă, răspunzând astfel căutărilor lui Jameson. Stimulată probabil de exemplul lui Harvey, opera mai recentă a lui Jameson a fost mult mai dispusă să identifice și să caracterizeze

Scanned with OKEN Scanner

acele procese implacabile și din ce în ce mai impersonale de transformare globală în marfă, pe care caracterizările sale anterioare ale condiției postmodernității nu puteau decât să le arate, misterios, cu degetul, în tăcere. „Referentul ultim" din dezbaterile dialecticii identității și diferenței din lumea contemporană îl constituie o spațializare modernistă care asigură fundamentul unei topofagii postmoderne sau a unei furii de a consuma însăși situarea în spațiu. Este

> puterea comerțului și apoi a capitalismului însuși... de a pune stăpânire pe un peisaj și de a-l aplatiza, de a-l reorganiza într-o rețea de parcele identice și de a-l supune dinamicii unei piețe care, în prezent, reorganizează spațiul în termenii unei valori identice. Dezvoltarea capitalismului distribuie apoi această valoare cât se poate de neuniform, până când, în cele din urmă, în momentul său postmodern, speculația pură... ajunge să guverneze absolut și să devasteze chiar orașele și zonele rurale pe care le-a creat în cursul propriei dezvoltări anterioare[13].

Jameson insistă asupra faptului că de-spațializarea lumii trebuie înțeleasă ca un efect al spațializării moderniste, deoarece „toate aceste forme mai târzii de violență și omogenitate abstractă își au originea în parcelarea inițială care transferă forma monetară și logica producției de mărfuri pentru piață, înapoi, asupra spațiului însuși"[14]. Alți comentatori au criticat voința-de-autoritate obositoare a acestei dorințe de reflectare totală. Meaghan Morris, de pildă, combate conceptul „reflectării dominante" a postmodernității din opera lui David Harvey, care, modernistă și machistă deopotrivă, refuză cu sobrietate să angajeze teoria spațială ca atare în spațiile descentrate, implicate, ale existenței postmoderne[15]. Derek Gregory propune un alt gen de cartografiere socială a spațiului, printr-o „geografie umană critică", care să se opună revenirii moderniste la harta sau reflectarea-dominantă și care să fie mai ferm situată în interiorul domeniilor pe care le cartografiază:

> Oameni diferiți, în locuri diferite, sunt implicați, în moduri diferite, în colonizarea și comprimarea timp-spațiu... O geografie umană critică nu trebuie numai să înregistreze pe hartă localizările diferențiate și varietățile de timp-spațiu care sunt generate prin aceste procese – un proiect pentru care ar putea fi încă reținute unele dintre conceptele științei spațiale – dar și să schițeze „pozițiile-subiect", multiple,

Scanned with OKEN Scanner

complexe și contradictorii, pe care acestea le fac accesibile. Producerea de spațiu nu este un produs secundar accidental al vieții sociale, ci un moment intrinsec comportamentului și structurii ei, iar pentru ca geografia să *sesizeze* diferența – din punct de vedere politic și intelectual – este necesar ca ea să fie atentă *la* diferență[16].

Aceste probleme de imaginație spațială și de imaginare a spațiului au influențat, în mare măsură, gândirea postmodernă privind politica culturală. În postmodernitate, articularea problemelor legate de putere și valoare echivalează, frecvent, de exemplu, cu identificarea principiilor centralizatoare – ale eului, sexului, rasei, națiunii, formei estetice – în scopul de a determina ce aduc aceste centre în întâmpinarea periferiilor lor tăcute sau invizibile. Proiectul poate fi interpretat ca o încercare de a readuce la centru conștiința acestor periferii. Această dinamică metaforico-topografică este o strategie imaginativă puternică care comportă și unele riscuri, dintre care cel mai important rămâne aventura romantică a marginalului. Strategia este clar formulată de artistul și teoreticianul producțiilor video, Martha Rosler:

> Producția de semnificații critice rămâne încă posibilă numai printr-o strategie de „gherilă" care rezistă universalizării ucigătoare a semnificației prin menținerea unei poziții de marginalitate. Numai de pe margini se poate încă atrage atenția asupra a ceea ce a lăsat de o parte sistemul „universal"[17].

Aventura romantică a marginalului se regăsește pretutindeni în politica culturală. Studiile asupra stilului și sub-culturii tineretului, opera lui Dick Hebdige, de pildă, își extrag autoritatea din adoptarea marginalului. Hebdige îl consideră ca întruchipare a temei sub-culturalului pe scriitorul francez Jean Genet, care reprezintă, spune el, „o sub-cultură în sine". Genet își menține poziția de hoț, mincinos și outsider *par excellence**, iar prin refuzul său de a se lăsa contaminat de ordinea dominantă, își păstrează intact potențialul subversiv al condiției marginale:

> El devine, asemeni Fecioarelor sale imaginate, „exalarea nesănătoasă" a Domnului său. El răstoarnă sistemul. Își „alege" crimele, sexualitatea, repulsia și atrocitățile pe care le stârnește pe străzi, iar când privește

* (În limba franceză în text) Prin excelență (N. tr.).

lumea „nimic nu este irelevant": cotațiile de bursă, stilul juridic, stratul de flori, totul are o semnificație – tot ceea ce nu este el, Exilul său[18].

Această formă de studiu sub-cultural își ocupă locul într-un cadru cultural/critic care explorează posibilitățile de inversare ale cartografierilor și distribuțiilor convenționale ale puterii.

Cu toate acestea, noua complexitate a relațiilor spațiale din lumea postmodernă face să fie suspectată însăși coerența acestui gen de model „interior/exterior", „centru/margine". Probabil că cel mai important și tulburător aspect al acestei noi absențe a unei situări sistematice în spațiu, tipică postmodernismului, este dezvoltarea rapidă și crescândă a tehnologiei informației și, în special, deplasarea spre sisteme de rețele și rețele distribuite de calculatoare, mai curând decât spre sisteme localizate pentru schimbul de imagini și informație. Interpretările optimiste ale acestor dezvoltări susțin că ele au făcut posibilă dezvoltarea unor forme noi și variate de colectivitate virtuală, utilizând mecanismele electronice globale pentru a multiplica formele de apartenență culturală. În mod interesant, la fel ca și în cazul revoluției video, chiar această standardizare a protocoalelor de transmitere a datelor și a părții de soft-ware, cu omniprezența sistemului „Windows", a „browser"*-ului „Netscape" de „World Wide Web"**, a „Hyper-Text Markup language"*** pe care îl citește, este cea care permite acestor grupuri de interese să se instaleze și să se dezvolte, omogenitatea dovedindu-se a fi chiar motorul diferenței. Crearea unor astfel de forme mobile de colectivitate pare să treacă dincolo de granițele și limitele spațiale stabilite de modernitate. Și totuși, chiar acum când scriu, rețeaua „Internet" formează ea însăși obiectul unei tentative masive de colonizare și reglementare comercială, propria-i eterogenitate făcând din ea o țintă irezistibilă pentru transformarea ei în marfă. Aceste dezvoltări fac ca problema perspectivei analitice sau critice să capete o nouă complexitate și un caracter presant. Unde se află, în rețeaua de schimb de comunicații și informații internaționale, presupusul punct forte care va da

* Instrument de căutare care permite descoperirea unor informații prin legături hipertext (N. tr.).

** Sistem hipertext care permite un dialog mai optim și eficient decât prin Internet (N. tr.).

*** Limbaj care permite crearea documentelor hipertext (tip de document electronic cu legături încorporate către alte documente) (N. tr.).

Scanned with OKEN Scanner

posibilitatea înțelegerii rețelei „internet" și a rețelelor asociate axate pe finanțe și informație, pe care le înlocuiește metonimic, ca întreg și evaluator al formei, naturii și direcției lor?

Spațiul generat de cibernetică și posibilitățile acesteia au devenit un subiect obligatoriu și fascinant pentru teoria culturală postmodernă, ca să nu mai amintim de vehiculul său facultativ, apărut o dată cu dezvoltarea publicațiilor electronice, cum ar fi, de pildă, *Postmodern Culture*[19]. Teoria postmodernă acționând în interiorul și asupra acestor noi condiții, se poate constata, în mod curios, stabilirea unei relații apropiate cu obiectul ei. „Ciber-spațiul", un termen care derivă din opera lui William Gibson, susține un nou gen extins de localizare sau situare a operațiilor de conștientizare și comunicare. Evocarea „ciber-spațiului" pare să combine, adeseori, fantezia unei pustietăți neexplorate, printr-o repunere postmodernă în drepturi a provocării și exuberanței moderniste în fața pustiului care nu este trecut pe hartă, cu cea a unui înveliș sau a unei matrice nutritive.

„Ciber-spațiul" pare să ofere o scenă pe care să se joace, chiar în momentul în care se petrece, drama extatică a depășirii limitelor, fie și numai în termenii „iluziei" ei „consensuale", și să asigure acestei transcendențe limite definitorii. Probabil că motivul pentru care s-a dovedit imposibil de elaborat o interpretare stabilă a naturii și posibilităților „ciber-spațiului" constă în faptul că acesta se situează atât de imprecis între condițiile unui produs și cele ale unui dat. Învârtindu-ne în jurul unui „site"* electronic virtual, navigând din loc în loc, sau de la un nivel la altul al sistemului „World Wide Web", nici nu creăm în totalitate, nici nu populăm în totalitate spațiile și traiectoriile acestuia. Dificultatea de a medita analitic asupra noțiunii de „ciber-spațiului" constă în faptul că acesta ar putea deja să fie un fel de fenomen metaspațial, rezultatul unei reflecții transformaționale asupra spațiului sau a absenței acestuia.

Însăși ideea pe care o poate forma sau din care este formată informația într-un mediu spațial constituie probabil forma precipitată a unei reacții de apărare împotriva unei stări de confuzie topografică. Într-o versiune tridimensională a procesului sugerat de Freud, în care eul este format, nu ca un nucleu din interior spre exterior, ci ca o membrană defensivă, semipermeabilă care menține limita dintre ceea ce aparține și ceea ce nu aparține sinelui,[20] chiar

* Domeniu (pagină) de prezentare și informații (N. tr.).

noțiunea de „ciber-spațiu" poate constitui o iluzie reparatoare, o casă pe roți, generată ca să compenseze pentru absența coordonatelor spațiale eul izgonit sau neîntruchipat de mijloacele electronice. Dar, dacă „ciber-spațiul" nu este nici un spațiu dat, nici un spațiu produs, ci producția propriului său dat, teoria postmodernă nu va putea pur și simplu să mediteze neutru asupra sa din alt loc. Scott Bukatman susține că science-fiction-ul cibernetic „construiește *un spațiu de acomodare* la o existență intens tehnologizată"[21]; s-ar putea ca teoria spațială postmodernă însăși să constituie exact o astfel de reacție de apărare împotriva amenințătoarei absențe a unei situări în spațiu. Teoria postmodernă a „ciber-spațiului" va continua să fie obligată să populeze și să producă spațiul asupra căruia și din care se reflectă.

Feminismul și postmodernismul

Explorarea marginalului în scrierile feministe proiectează femeia ca locul alterității patriarhatului și o identifică cu partea negativă, întunecată și discreditată a oricărei polarități, ca trupul față de spirit, natura față de cultură, noaptea față de zi, materia față de formă și nebunia față de înțelepciune. Pentru Alice Jardine, modernitatea în filozofie și literatură se poate defini ca tentativa de a explora și articula aceste spații marginale, într-o mișcare pe care o denumește „gynesis"*:

> A oferi un nou limbaj acestor alte spații constituie un proiect plin de promisiuni și temeri... deoarece ele au rămas până acum necunoscute, terifiante, monstruoase: sunt necugetate, inconștiente, improprii, impure, fără sens, orientale, profane. Dacă va investiga într-adevăr aceste spații, filozofia va trebui să se distanțeze de tot ceea ce le-a definit, de ceea ce le-a ținut pe loc: Bărbatul, Statutul de Cetățean, Istoria, Semnificația[22].

Julia Kristeva pledează asemănător în favoarea marginalității potente a criticii feministe care, așa cum afirma Toril Moi, „subminează convingerile la care ținem cel mai mult tocmai pentru că se situează în afara spațiului nostru, inserându-se deliberat de-a

* Termen creat prin analogie cu „genesis" (geneză), „gynaik" însemnând în greacă „femeie" (N. tr.).

lungul liniilor de hotar ale propriului nostru discurs"[23]. Studiile realizate de Julia Kristeva au manifestat un interes deosebit față de controversata problemă a „locului" din care femeile se pot exprima sau reprezenta, luptând, asemeni multor teorii feministe de acest gen, să formuleze clar potențialul subversiv al unui discurs marginal și evitând, în același timp, repetarea atitudinii patriarhatului care încartiruiește femeia inamovibil în poziția de marginal. Ofensiva reală a gândirii lui Kristeva constă în încercarea de a submina însuși conceptul de identitate intrinsecă și, corespunzător, de poziție intrinsecă, tentativa de „a localiza negativitatea și refuzul care sunt proprii marginalului în «femeie», în scopul de a submina falocentrica ordine care definește femeia, în primul rând, ca marginală"[24].

Toate acestea ar putea sugera o legătură strânsă între principalele preocupări ale feminismului și temele recurente ale criticii postmoderne. Este, cu siguranță, concepția lui Craig Owens care consideră feminismul drept un fenomen tipic postmodern deoarece își afirmă propria diferență, refuză meta-(„dominanto")-narațiunile totalizatoare și critică, în special, structurile puterii implicate în reprezentare. În această viziune, femeia apare ca însăși forța energizantă a marginalului și sublimului:

> Teatrul operațiilor postmoderne se desfășoară exact la frontiera legiferată dintre ceea ce poate și ceea ce nu poate fi reprezentat – nu pentru a transcende reprezentarea, ci pentru a denunța acel sistem de putere care autorizează anumite reprezentări, în timp ce pe altele le blochează, interzice sau invalidează. Printre reprezentările occidentale prohibite se numără și femeile, ale căror reprezentări sunt private de orice legitimitate. Excluse din reprezentare de propria structură a acesteia, ele se reîntorc în reprezentare ca un simbol al – o prezentare a – non-reprezentabilului[25].

Mai recent, Jane Flax a fost de acord că „teoreticienii feminiști fac parte din discursul postmodern și sunt un ecou al acestuia, deoarece au început să deconstruiască noțiunile de judecată, cunoaștere sau eul, și să dezvăluie efectele structurilor de sex care se află sub fațadele lor «neutre» și universalizante", ea identificând feminismul cu un discurs al alterității marginalizate a cărei soartă este „alături de cei care caută să descentreze și mai mult lumea"[26].

Dar, în ciuda așa-ziselor potențialități ale poziției marginale, se pare că forțele marginalizării reapar chiar în teoria postmodernă.

Scanned with OKEN Scanner

Craig Owens recunoaște, de pildă, că o controversă pe tema diferenței dintre sexe a lipsit substanțial din dezbaterea modernism/postmodernism[27], iar rezerva de perspective mai întunecate pe care teoria postmodernă le păstrează pentru feminism este prevestită de Alice Jardine într-un studiu incisiv privind revenirea, în filozofia și arta perioadei moderne și postmoderne, la femeia ca alteritate. „O astfel de regândire, scrie ea, a implicat, înainte de toate, o reîncorporare și reconceptualizare a ceea ce a fost propria «ne-știință» a narațiunilor dominante, a ceea ce le-a eludat, a ceea ce le-a înghițit[28]." Revenirea spre acest spațiu al „ne-științei", care întotdeauna a fost catalogat drept feminin, trebuie, de aceea, înțeleasă ca o încercare de a redobândi controlul, de a reteritorializa prin intermediul unor forme de judecată și competență intelectuală care își pierd treptat propria autoritate. Aceasta înseamnă că feminismul se poate regăsi nu ca voce vibrantă a postmodernismului, ci ca „fractura reprimată, controlată, a postmodernismului", o simplă parte de vorbire în interiorul acestuia[29]. Tendință stranie a marginalității autoritare de a reveni la partea sa întunecată, alteritatea exploatată și dirijată, poate fi, într-un sens, programată de harta conceptuală a centrului și marginii căreia îi lipsește frecvent particularitatea sau flexibilitatea de a cuprinde toate neregularitățile îngrijorătoare ale alinierilor politice și practicilor culturale actuale.

Postmodernitatea și postcolonialismul

Unele dintre aceleași aspecte complexe pot fi descoperite funcționând într-o altă zonă importantă a politicii culturale, cea care este legată de colonialism și postcolonialism. De la început, trasarea hărții conceptuale a centrului și periferiei a corespuns evident acestui subiect, deoarece semiotica cartografierii ca exprimare și realizare efectivă a formelor de dominație imperială a făcut ca problema imaginării unui spațiu politic conceptual să devină deosebit de însemnată. Investigarea politicii culturale coloniale ilustrată în opera lui Edward Said, Gayatri Spivak și Homi Bhabha și în publicații de genul *Cultural Critique*, în Statele Unite, și *Third Text*, în Marea Britanie, s-a axat, în mod corespunzător, nu atât pe materialitatea brută a puterii, cât pe funcționarea puterii-prin-re-

Scanned with OKEN Scanner

prezentare în limbajele și simbolurile coloniale, și în abordarea problemei limbajului celor oprimați[30].

Condamnarea postmodernă a metanarațiunilor universalizatoare furnizează, în acest context, o ripostă la acea versiune despotică a dezvăluirii unui destin uman unificat (cu rol de alibi pentru civilizația occidentală) care șterge fără milă istoria specifică, locală sau națională, în cursa spre raționalizare universală, progres industrial și expansiune mondială a piețelor. Modernismul în artă și modernitatea în termeni sociali și economici, după acest model, sunt distruse în maniere complexe care însă, în final, se confirmă reciproc. Nelly Richard scrie:

> În ceea ce privește programul economic și organizarea culturală, acest concept de modernitate reprezintă un efort de a sintetiza idealurile sale progresiste și emancipatoare într-o viziune globalizantă, integratoare, a locului individului în istorie și societate. Aceasta se bazează pe supoziția că există un centru legitim – o poziție unică și superioară din care se poate instala controlul și se pot determina ierarhiile[31].

Pentru Jean-François Lyotard, așa cum am văzut, această dominație a centrului este exprimată similar ca o subordonare lingvistică a tuturor persoanelor gramaticale în persoana atotcuprinzătoare, dar represivă, a unui „noi" universal[32]. Simon During preia argumentația lui Lyotard în „Postmodernism or Post-Colonialism Today"; refuzând narațiunea iluzorie și represivă a emancipării universale progresiste, During este de acord cu Lyotard asupra faptului că judecata și justiția pot supraviețui numai grație deschiderii lipsite de legitimitate a postmodernității (deși dă puține sugestii despre ceea ce, în afara bunăvoinței indivizilor implicați, ar putea garanta sau conduce obligatoriu la o astfel de deschidere generoasă)[33]. În termenii imperialismului reprezentării, această dominație a narațiunii universale poate produce proiectarea din centrele suverane „civilizatoare" a unor imagini fetișizate ale Africii, „Orientului", Americii Latine etc., ca alteritate a civilizației, în maniere în care, pentru Europa, dau viața acestor regiuni, răspund necesității ei de centrare psihologică și politică și, simultan, reduc la tăcere orice tentativă de autoreprezentare a acestor popoare și a descendenților lor din perioada postcolonialistă. „Orientul, scrie

Scanned with OKEN Scanner

Edward Said, nu era interlocutorul Europei, ci alteritatea ei tăcută[34]."

Reacția teoriei culturale postmoderne față de această situație a fost aceea de a sprijini explorarea mitului metropolitan centrist al istoriei universale, făcând teoriile discursului receptive la vocile celor constituiți în alteritate. La fel ca și în cazul studiilor sub-culturale și al teoriei culturale feministe, accentul este pus pe exprimarea marginalului sau a ceea ce a fost proiectat ca marginal. Este o problemă de a pune stăpânire nu numai pe puterea reală, ci și pe limbaje, sisteme de metafore și imagini care păreau menite să-i reducă la tăcere pe cei pe care îi întrupau prin reprezentare. Așa cum remarcă Edward Said, feminismul și studiile feministe, studiile populației de culoare și cele etnice, studiile socialiste și antiimperialiste, se bazează toate, în mod similar, pe un principiu etico-discursiv, „dreptul grupurilor umane odinioară nereprezentate sau reprezentate denaturat de a se exprima și reprezenta în domenii definite, politic și intelectual, care, în mod normal, le exclud, le uzurpă funcțiile de semnificație și reprezentare, le calcă în picioare realitatea istorică"[35].

Exprimarea marginalității a îmbrăcat forme diferite dintre care cea mai directă o constituie modelul simplei inversări. Cartea previzionară a lui Frantz Fanon, *Black Skin White Masks*, apărută în 1952, se străduie să descopere pentru omul de culoare o formă de autodefinire care să nu fie o reproducere obedientă a proiecțiilor paranoice ale Occidentului. Deși lucrarea lui Fanon constă, în mare măsură, în exprimarea acestei lupte de definire a identității, mai curând decât în saltul facil în calmul retoric, cartea exprimă clar faptul că punctul terminus îl constituie dorința de a exista și de a se putea exprima în proprii termeni, fără a fi ecoul de ventriloc al altcuiva, pentru a putea afirma: „Nu sunt o potențialitate a ceva. Sunt în întregime ceea ce sunt. Nu trebuie să caut universalul. Nici o probabilitate nu își găsește locul în mine. Conștiința mea de Negru nu se prezintă ca un defect. *Există*. Este propriul ei discipol"[36].

Teoreticieni mai recenți ai necesității exprimării marginalității au început să suspecteze modele binare pe care o astfel de dorință de exprimare deplină și identitate pare să le reclame. Această suspiciune se bazează pe convingerea că astfel de modele opoziționale pot ele însele să fie derivate din structurile coloniale de

Scanned with OKEN Scanner

gândire sau pot reproduce aceste structuri – astfel încât autoproclamarea ca popor marginalizat sau redus la tăcere să echivaleze cu o acceptare și apropriere implicită a condiției marginalității. O astfel de teorie tinde, în unele dintre formele ei, să stigmatizeze dorința de afirmare a existenței și identității articulate a grupurilor coloniale oprimate ca pe un „nativism" care populează și perpetuează structurile represive de gîndire.

Această poziție, care poate fi ușor demonstrată în opera lui Gayatri Spivak și Homi Bhabha, susține necesitatea unei deconstrucții temeinice a însăși structurilor dominației și marginalității. Una dintre formele luate de aceasta este o analiză care, în loc să adopte docil ea însăși o poziție marginală, aduce marginalitatea în centru, aplicând o critică deconstructivă narațiunilor dominante pe care Occidentul le-a construit despre sine. Scopurile și rezultatele acestui demers important sunt de a demonstra principiile interioare de slăbiciune din cadrul orientalismului sau din ideologiile rasiste referitoare la populația de culoare, pentru a contesta pretențiile occidentale de rațiune senin conștientă de sine și de a arăta dependența lor existențială de forme ale alterității pe care le elimină dincolo de granițele raționalului. Astfel, Homi Bhabha caracterizează stereotipia rasială ca pe o proiecție fetișistă a acelor lucruri care sunt negate de eul colonial. A materializa formele și forțele înfricoșătoare ale iraționalului, perversității, feminismului și răului în modelele raselor subjugate reprezintă o îndepărtare, de natură să liniștească, a acestor forțe, dar, prin această distanțare, li se atribuie o existență reală, riscând astfel o recontaminare sau o „revenire" la ele. Exercițiul puterii prin acest gen de reprezentări este, de aceea, în permanență alcătuit problematic din „fixitate și iluzie deopotrivă" și oferă un sentiment al identității coloniale „care este perimat – asemeni tuturor iluziilor legate de originalitate și origine – în fața și în spațiul discontinuității și amenințării proferate de eterogenitatea altor poziții"[37]. Alte studii ca, de exemplu, lucrarea *Orientalism* a lui Edward Said, pun accentul, în mod similar, nu pe forța exterioară compensatoare a poziției marginale, ci pe contradicțiile interne din cadrul formelor occidentale dominante de cunoaștere. Această strategie aduce marginalitatea în centru, pentru a pune sub semnul întrebării însăși cartografierea care atribuie

Scanned with OKEN Scanner

poziţiile centrale şi marginale – susţinând că marginalitatea este găzduită de centrul care o exclude din conştiinţă.

Oricât de redutabilă ar fi această strategie retorică, ea riscă să discrediteze forţele de autoafirmare care stimulează impulsul revoltei împotriva excluderii şi opresiunii. Aceasta poate îmbrăca forme diferite; dar unele dintre cele mai importante sunt legate de dominaţia crescândă, în institutele academice occidentale, a unei teorii a condiţiei postmoderne care, diagnosticând declinul metanaraţiunilor autorităţii în Occident, pulverizează cu generozitate şi legitimitatea luptelor de eliberare naţională care s-ar putea să se bazeze în esenţă exact pe aceste idealuri uzate de libertate şi dreptate universală. Pentru Nelly Richard, dominaţia teoriei postmoderne oferă politicii postcoloniale latino-americane o sabie care are, în mod evident, două tăişuri. În primul rând, teoria postmodernă legitimează îndepărtarea centrului sau a ideii de centru, rupând-o în „micro-teritorii disidente", „constelaţii de voci" şi „semnificaţii multiple", permiţând şi promovând „specificitatea şi regionalismul, minorităţile sociale şi proiectele politice care urmăresc un scop local sau tradiţiile care supravieţuiesc şi formele de cunoaştere confiscate". Dar aceste diferenţe sunt ipotecate unei codificări teoretice care reafirmă, permanent, supremaţia formelor de cunoaştere (postmoderne) ale Occidentului:

> Realitatea este... că îndată ce aceste diferenţe – sexuale, politice, rasiale, culturale – sunt postulate şi evaluate, ele sunt subsumate metacategoriei „nediferenţiatului", ceea ce înseamnă că toate singularităţile devin imperceptibile şi interşanjabile într-o economie nouă, sofisticată, a „identităţii". Postmodernismul se apără împotriva ameninţării destabilizatoare a „alterităţii", reintegrând-o într-un cadru care absoarbe toate diferenţele şi contradicţiile. Centrul, deşi susţine că se află într-un proces de dezintegrare, funcţionează încă în calitatea sa de centru: îndepărtând orice gen de divergenţă printr-un sistem de coduri ale cărui semnificaţii, atât din punct de vedere semantic, cât şi teritorial, continuă să le administreze în virtutea unui drept de exclusivitate[38].

Gayatri Spivak remarcă, într-un mod asemănător, modalităţile prin care cultul diferenţei globale, anistorice, poate constitui o nouă formă de colonialism[39]. Dar Spivak a fost recent criticată ca fiind adepta reprezentativă a unei forme de teorie care închide posibilităţile unei autodeterminări discursive în rândul grupurilor oprimate sau marginalizate, în ceea ce Occidentul consideră a fi „lumea a

Scanned with OKEN Scanner

treia". Benita Parry caracterizează proiectul deconstructiv al lui Spivak, Bhabha și Abdul JanMohamed ca o încercare de a

> descentra ideea de indigen preceput ca un obiect fix, unitar, al cunoașterii coloniale, dezvăluind cum modurile de adresare contradictorii ale colonialismului instituie un supus colonial cu o poziționare ambivalentă... (care)... pe de altă parte, oferă analizei un indigen cu o poziționare diferențiată, variată – pentru unii critici o autoconsolidare a alterității, pentru alții, o individualitate care nu își dă consimțământul, recalcitrantă – iar în locul situației coloniale permanent pe poziție de luptă conform interpretării teoriei anticolonialiste, instalează fie un spațiu tăcut, lăsat pustiu de violența epistemică a imperialismului, fie un spațiu polemic în care contestatarii negociază, de pe poziții diferite, un dezechilibru al puterii[40].

Fără îndoială că modelul complex de negociere și dependență reciprocă dintre colonizator și colonizat, creat de Spivak și Bhabha, oferă o substanță și o flexibilitate teoretică deosebită; dar, dezavantajul său constă în faptul că lasă impresia că a cedat un imperativ etic prin respingerea ideii unei conștiințe și a unui limbaj pe deplin format al victimizării. O astfel de teorie riscă să cadă exact în greșeala pe care încearcă să o corecteze, adică, să se fixeze și să copieze modelul binar al centrului opus marginalului, a celor cu dreptul de a vorbi în opoziție cu cei reduși total la tăcere. Acuzația pe care Parry i-o aduce lui Spivak constă în faptul că aceasta împinge teoria conivenței silite a indigenului „în constituirea individualității sale (forțate) ca alteritate sau ca individ redus la tăcere", până în punctul în care teoria copiază reducerea originală la tăcere, astfel încât „în timp ce protestează împotriva obliterării poziției de supus a indigenului în contextul imperialismului, în proiectul ei Spivak nu dă cuvântul colonizatului, transcriind, efectiv, dovada consemnată a acțiunii indigenilor din lupta de 200 de ani a Indiei împotriva cucerii și stăpânirii britanice – discursuri la care se referă acid, calificându-le drept nativism hegemonic sau narativizări etnocentrice răsturnate"[41].

Această critică poate să pară puțin deplasată dacă ținem seama de faptul că Spivak a conștientizat de la început (și a rămas consecventă) pericolele neo-coloniale ale teoriei occidentale, dar, cu toate acestea, ea se leagă logic, sugestiv, de acuzația adusă de Nelly Richard, în opinia căreia, unele forme de „descentrare" pot reproduce formele ierarhiei centru/margine la nivelul fabricării și

Scanned with OKEN Scanner

gestionării culturale a ideilor[42]. Teoria postmodernă poate fi împinsă de o forță de atracție centrifugă spre periferie, dar dacă această mișcare nu este pregătită să abandoneze sentimentul propriului drept teritorial de a codifica și conduce marginile, determinând condițiile în care exprimarea de pe margine devine posibilă, atunci harta schițată rămâne neschimbată. Într-adevăr, se poate susține că ceea ce împinge teoria în acest gen de impas este tocmai persistența tenace a cartografierii de tip centru-margine. Util ca mecanism analitic, modelul a acumulat în unele teorii postmoderne un gen de forță etică absolută, în care reclamarea unei marginalități absolute și refuzul concomitent al acesteia de a accepta orice formă de ocupație din partea centrului creează un univers maniheist al contrariilor absolute care abia dacă mai este receptiv la complexitățile și supradeterminările actuale ale situației analizate.

Aventura romantică a marginalului îmbracă multe alte forme în teoria postmodernă, forme care, în final, spun mai mult despre statutul agitat al teoriei, decât despre obiectele ei de studiu. Deoarece ceea ce trebuie distins din punct de vedere funcțional, dacă nu intențional, într-o bună parte din teoria postmodernă, este dorința de legitimare nu prin includerea sau prin identificarea cu formele dominante, ci de legitimare prin opoziție, prin „dezidentificare". Acest termen, extras din opera lui Michel Pêcheux, este unul dintre cei trei termeni care redă spectrul de reacții față de autoritatea instituțiilor, discursurilor sau structurilor de cunoaștere. Identificarea cu un discurs înseamnă ființarea în cadrul condițiilor acestuia; „contraidentificarea" este maniera provocatorului care trăiește în interiorul unei structuri dominante de idei, dar inversează condițiile acesteia; în timp ce „dezidentificarea" constituie încercarea de a trece dincolo de structura opozițiilor și negărilor consfințite, furnizate de discurs. Ideea se poate exemplifica printr-un conflict de lucru în care forța de muncă se identifică cu convențiile relațiilor de muncă dacă se acceptă ca salariile să nu fie majorate pentru a se obține o productivitate sporită, se contraidentifică dacă se intră în grevă pentru creșterea salariilor și apoi se negociază o înțelegere, și se dezidentifică dacă se cere ca fabrica să fie transformată într-un centru cultural pentru a depăși demarcația ideologică care separă munca de timpul liber. Retorica dezidentificării caracteristică pentru majoritatea teoriilor culturale contemporane revine, de fapt,

Scanned with OKEN Scanner

atât de mult la o formă complicitară de contraidentificare, încât nu reușește sau refuză să se transforme pe sine și relațiile sale cu scopurile pe care le slujește, educația ca atestare și perfecționare profesională, susținerea structurilor care privilegiază cultura și așa mai departe[43].

În ultimii ani, diferite forme ale politicii culturale au încercat să abordeze acest gen de dificultate, inițiind investigarea și asumarea propriilor poziții, istorii și interese. Această activitate de reflecție a căpătat un impuls considerabil grație apelului adresat de Donna Haraway pentru o „cunoaștere localizată"[44]. Cunoașterea, susține Haraway, a fost legată mult prea mult timp de idealul imaterial, dezinteresat și universal al rațiunii. Pretențiile de obiectivitate, neutralitate și imparțialitate sunt, în cel mai bun caz, iluzii și, în cel mai rău caz, stratageme ostile. Orice fel de cunoaștere, inclusiv cunoașterea științifică, este parțială, o cunoaștere materializată și produsă de anumite grupuri și persoane, în scopuri specifice, în cadrul unor contexte specifice. Ar trebui să se renunțe la pretenția de a vorbi în numele universalului și, în egală măsură, și la aspirația de a atinge „perspectiva de niciunde". O recunoaștere a propriei noastre situări va conduce nu numai la o pluralitate crescută a alterității și la o toleranță sporită față de aceasta, ci și la posibilitatea transformării criticii. Haraway nu se aliniază într-o manieră simplistă în disputele privind modernitatea și postmodernitatea, iar faptul că accentuează natura locală și plurală a cunoașterii pare să o plaseze ferm în opoziție față de tipurile de universalism iluminist care sunt frecvent identificate cu modernitatea, fie în caracterizările ei utopice, fie în cele distopice. Haraway vorbește despre și în favoarea unei dispoziții sufletești generale (deși sunt pe punctul de a remarca ciudățenia acestei noțiuni) în care „perspectiva" modernistă „de niciunde" este înlocuită de popularea, pe rând, optimistă și alarmată, a perspectivelor parțiale, și de stimularea „cunoașterii locale", conform sintagmei inventate, prin analogie, de etnograful Clifford Geertz[45].

Opera lui Clifford Geertz a inaugurat ceea ce astăzi ar trebui să se numească valul etnografiei postmoderne, în care localizarea cunoașterii antropologice, care până atunci aspirase la elevația, distanțarea și imparțialitatea perspectivei de niciunde în abordarea altor culturi, face presiuni pentru a ieși la lumină. Paul Rabinow, de exemplu, accentuează faptul că este necesar ca etnografia postmo-

Scanned with OKEN Scanner

dernă să considere epistemologia „ca pe un eveniment istoric – o practică socială distinctă, una dintre multe altele", precum și să „antropologizeze Occidentul: să arate cât de îndepărtate au fost modurile sale de structurare a realității; să pună accentul pe acele domenii cu precădere considerate de la sine drept universale... să le facă să pară cât mai specific istorice cu putință"[46]. Stephen A. Tyler a afirmat că desființarea distanței dintre observatorul antropolog și ceea ce el sau ea observă, precum și recunoașterea implicării lor reciproce vor produce un gen diferit de scriere etnografică, scriere care va privilegia localizarea „discursului" în detrimentul abstracțiilor „textului". Etnografia postmodernă

> aduce în prim-plan dialogul în contrast cu monologul și accentuează natura cooperantă și colaborantă a situării etnografice în opoziție cu ideologia observatorului transcendental. În realitate, respinge ideea de „observator-observat", neexistând nimic care să fie observat și nimeni care să observe. Există, în schimb, producția reciprocă, dialogată, a unui discurs, a unei povestiri, dacă se poate numi așa.[47]

În etnografia postmodernă, la fel ca și în politica culturală postmodernă în general, ideea de cunoaștere localizată și ideile asociate de valori temporare și de identificări și afilieri mobile sau strategice au o contribuție considerabilă; ele acționează ca un gen de mecanism imuno-supresor care protejează dorința permanentă de a fi implicat în critica politică transformațională, de toxicitatea contestării lansate în modernitate rațiunii fundamentale sau universale.

Cu toate acestea, există o incoerență ascunsă în ideea de cunoaștere localizată. Deoarece ceea ce Haraway proclamă sau cel puțin legiferează este ceva mai mult decât avantajul localizării ca atare. Este avantajul de a te recunoaște și declara ca fiind localizat, limita epistemologică conferită de cunoaștere *despre* localizarea cunoașterii. Ordinul dat de Haraway și preluat de partizanii ei nu este „Localizați-vă", ci „Cunoașteți-vă și recunoașteți-vă localizarea". Problema care se pune atunci este următoarea: de unde vine această cunoaștere a localizării cunoașterii cuiva și care este statutul ei? Este cunoașterea parțialității cunoașterii cuiva, parțială la rândul ei? Dacă nu, ce ne îngăduie să percepem clar situarea cuiva pentru a o înțelege, de parcă perceperea ar veni din exterior? Semnifică prețuirea excesivă a localizării declararea interesului implicit sau include ea îndemnul de a fi *mai* localizat (dar ce ar putea însemna

Scanned with OKEN Scanner

oare aceasta?). Ideea de cunoaștere localizată poate fi salvată de incoerență numai cu prețul slăbirii ideii de localizare, asemeni celor pentru care recunoașterea istoriei și perspectivei parțiale echivalează cu concesii făcute nici mai mult, nici mai puțin decât persoanei care recunoaște că nu știe aritmetică sau că vorbește un dialect din Cockney sau Bronx. Dar, dacă ar fi ca localizarea să capete o tentă mai autoritară – dacă într-adevăr implică faptul că sexul, mediul etnic, educația, poziția de clasă, vârsta și afilierile profesionale definesc, într-un mod fundamental, ceea ce este posibil să cunoști și în ce mod – atunci cunoașterea localizării tale este fie imposibil de atins, fie irelevantă. În final, forța etică și politică a criticii lui Haraway depinde de o slăbire considerabilă a pretenției de localizare a oricărei cunoașteri, deoarece ea consideră că adoptarea unei „modalități detaliate, active, parțiale, de organizare a lumilor" va conduce la „specificitate și diferență elaborată și la preocuparea afectuoasă pe care omul ar putea-o avea pentru a vedea cu fidelitate din punctul de vedere al celuilalt"[48]. „Și"-ul din ultima frază face un salt peste o uriașă prăpastie etică și politică. „Specificitatea și diferența elaborată" indică locul în care ne aflăm; a ști acest lucru nu pare să subînțeleagă, în sine, oferirea unei căi evidente de a vedea „fidel din punctul de vedere al celuilalt".

Obiecțiile exprimate până acum se aseamănă cu cele prezentate în alte contexte de Stanley Fish împotriva ideilor de conștiință critică și „de speranță a teoriei antifundamentaliste"[49]. În acest punct, Fish ar înclina pur și simplu să întrerupă discuția, deoarece a demonstrat deja imposibilitatea de a institui o nouă teorie universală pe baza teoriei absenței universale a fundamentelor, precum și irelevanța fundamentală a cunoașterii propriei poziționări pentru localizarea propriei cunoașteri. Este curios totuși faptul că s-ar putea afirma că atât Haraway, cât și Fish împărtășesc o incapacitate de a include sau tolera elementul temporal în aceste procese. Pretențiile utopice privind puterea cunoașterii localizării și interpretarea sceptică a acestora au în comun tendința de a încerca să înțeleagă pe loc controversata problemă, evaluând și ținând cont de toate consecințele ei sau (pentru Fish) de lipsa acestor consecințe. Haraway pledează împotriva spațializării lumii, a reducerii ei prin intermediul rațiunii universaliste la condiția unui obiect al văzului. Dar însăși dorința de a vedea și a ține cont de localizarea materială a tuturor unghiurilor de vedere constituie în sine o vizualizare, o aspirație de a vedea actul vederii. Politica culturală postmodernă trebuie să-și continuie acțiunea de autorecunoaștere, dar nu poate

Scanned with OKEN Scanner

face acest lucru, în mod autentic, fără a renunța la dorința modernistă de a stăpâni natura și rezultatele acestei autorecunoașteri. Includerea elementului temporal ar însemna exact neincluderea lui, renunțarea la tentativa de a comprima caracterul de viitor, revelator și contingent al acțiunilor și valorilor în domeniul de competență spațială.

Postmodernismul, avangarda și perspectiva etică

Una dintre cele mai importante căi prin care teoria postmodernă încearcă să dezvolte poziții de dezindentificare este o renaștere a rolului și funcției mișcării de avangardă. Conceptul de avangardă culturală constituie, desigur, un element esențial în majoritatea narațiunilor modernismului și, derivată din acesta, în apariția postmodernismului. Majoritatea studiilor despre modernism subliniază limitarea treptată a centrelor de interes pe care se concentrează avangarda; debutând ca o forța angajată politic, preocupată să implice sau să subsumeze produsele artei într-un program mai general sau mai cuprinzător (de pildă, artiștii Comunei din Paris în 1871 sau avangarda rusă din perioada revoluționară), avangarda se retrage treptat într-o poziție de detașare, prin separarea funestă a tărâmului estetic de cel politic; în consecință, provocările politice ale avangardei de început au putut fi temporizate prin exploziile controlate ale experimentului cu formă exclusiv artistică[50]. Cele mai radicale justificări ale acestei separații deliberate și violente a sferei politice de cea culturală sunt conținute în conceptul lui Theodor Adorno de „dialectică negativă" a unei arte a cărei forță politică este dată de negarea obstinată a influențelor alienante ale culturii de masă și ale raționalizării burgheze, prin susținerea cu convingere a specificității intraductibile, abstracte, a propriei forme; și în glorificarea asemănătoare, de către Clement Greenberg, a saltului avangardei în abstract, în scopul menținerii unei lumi a valorilor absolute care se autolegitimează în mijlocul degradărilor produse de kitsch și al barbariilor provocate de fascism și capitalism deopotrivă[51]. Termenii izolării avangardei de clipele grele ale istoriei se dovedesc a fi exact mijloacele prin care arta poate fi transformată în marfă și absorbită în structurile profesionale de publicitate și management cultural. Cât ai clipi, dialectica

Scanned with OKEN Scanner

negativă a fost transformată într-o piesă de muzeu aflată în siguranță, iar ofensiva pentru puritate și reînnoire estetică a fost redusă prin procedeele critice la reveniri, calculabile cu exactitate, ale noutății și repetiției.

Așa cum am văzut, arta postmodernă și, în paralel cu ea, teoria postmodernă apar ca o reacție la instituționalizarea energiilor modernismului. Această reacție îmbracă două forme diferite. În primul rând, este lăsat de o parte manierismul rezervei aristocratice față de cultura de masă care a funcționat, permanent, pe post de adversar disprețuit de avangardă[52]. Aceasta semnifică adoptarea kitsch-ului și a culturii populare, de exemplu în opera unor artiști ca Andy Warhol și Roy Lichtenstein și a unor scriitori de genul lui Kurt Vonnegut. Unul dintre reprezentanții acestei viziuni asupra postmodernismului este Charles Jencks, care consideră că instituționalizarea avangardei demonstrează numai că „Modernismul este stilul natural al burgheziei (chiar dacă deghizată în blue-jeans și zorzoane)" și că „avangarda care împinge modernismul înainte reflectă direct dinamismul capitalismului, noile sale valuri de distrugere și construcție, mișcările și «ism»-urile anuale care se succed unul după altul, la fel de previzibil ca anotimpurile"[53]. Dată fiind această situație, totuși, aparent, Jencks nu are nimic mai bun de oferit decât o acceptare necritică a acestei transformări treptate a culturii în modă.

Dar există și o a doua formă a teoriei și practicii artistice postmoderne care, de fapt, caută să recupereze și să purifice strategiile și idealurile avangardei. Pentru acești scriitori și artiști, în special cei asociați cu publicația *October*, ceea ce a permis avangardei moderniste să se instaleze atât de sigur în instituții a fost disponibilitatea ei de a-și ignora și lăsa nemodificate condițiile și mediul material. După opinia acestor scriitori, o practică purificată sau revigorată a avangardei trebuie descoperită într-o artă care evadează din transa autoreflectării mute pentru a medita asupra contextelor și funcțiilor instituționale. Marjorie Perloff, de exemplu, laudă arta „situațională" și „participativă" a lui Robert Smithson, Joseph Kosuth, Laurie Anderson și John Cage, care produc o operă ce solicită din partea privitorului nu simpla venerare a unui obiect, ci o reflecție activă asupra naturii ei în calitate de operă de artă. Prin aceasta, afirmă ea, avangarda postmodernă recuperează mult din energia principalilor ei creatori de la

Scanned with OKEN Scanner

începuturile modernismului, din futuriștii ruși și italieni și din creația timpurie a unor artiști ai tehnicii colajului ca Braque și Picasso, care, cu toții, au promovat ștergerea distincției dintre artistic și non-artistic[54].

În această viziune modernismul poate, prin urmare, să furnizeze un precedent pentru un moment absolut de refuz al avangardei, moment pe care arta postmodernă poate spera să-l recupereze. Numai în acești termeni Lyotard riscă asocierea avangardei cu estetica sublimului, apreciindu-l pe Marcel Duchamp pentru că subminează însăși ideea de artă-ca-obiect, prin sculpturile sale confecționate, și pe Daniel Buren pentru punerea sub semnul întrebării a locului în care opera de artă poate fi prezentată. Postmodernismul perceput ca recuperare a acestor energii este „nu modernismul la sfârșitul său, ci în starea în care ia naștere și această stare este permanentă"[55]. Lyotard scrie despre interogarea implicită a principiilor modernismului, care este lansată de artiști avangardiști ca Cézanne, Picasso, Delaunay, Kandinsky, Klee, Mondrian, Malevich și Duchamp, afirmând că „procesul real al avangardismului a presupus o activitate de cercetare îndelungată, obstinată, extrem de responsabilă a prezumțiilor de modernitate"[56].

Prin comparație și opus acestei viziuni, o scriitoare ca Rosalind Krauss repudiază *tout court** termenii și ambițiile avangardei moderniste, analizând în schimb acreditările avangardei postmoderne. Așa cum am văzut mai înainte, principala trăsătură a esteticii moderniste, pe care ea intenționează să o discrediteze, este cultul originalității – credința în posibilitatea și necesitatea unui început absolut nou în artă sau cultură, combinată cu grupul de convingeri înrudite privind singularitatea, unicitatea și autenticitatea absolută, care se autofundamentează, a veritabilei opere de artă. Comparativ cu aceasta, Krauss prezintă „discursul copiei" practicat de artiști ca Robert Rauschenberg și fotografi ca Sherrie Levine, în a căror operă ideile de origine și originalitate sunt răsturnate. Dar, în ciuda acestei respingeri a absolutismului înrădăcinat în cultul originalității, chiar evocarea de către Krauss a noilor posibilități critice ale artei amintește de o formă modernistă de aspirație utopică:

> Ce s-ar întâmpla dacă nu am reprima conceptul de copie? Ce-ar fi dacă s-ar produce o operă care să realizeze discursul reproducerii fără

* (În limba franceză în text) Și nimic mai mult (N. tr.).

originale, acel discurs care, în opera lui Mondrian, nu putea să funcționeze decât ca subminare inevitabilă a scopului său, rămășița reprezentaționalității pe care nu putea să o îndepărteze îndeajuns din domeniul picturii sale?[57]

Este un limbaj critic care înfioară în perspectiva reîntoarcerii apocaliptice a ceea ce a fost în secret reprimat. Krauss pune de acord în mod explicit „critica demitologizantă" cu „arta postmodernă autentică" care va ține în frâu acest monstru răzbunător al conținutului reprimat. Deși Krauss respinge din manifestele modernismului limbajul noului început și al originii care se autohirotonisește, exact acest tip de limbaj revine constant în studiul ei în evocarea noii lumi a postmodernismului, prin dorința lui de a „anula" și „lichida" problemele fundamentale ale modernismului și prin viziunea paradoxală a unui hiat absolut între trecut și viitor: „dintr-o perspectivă straniu nouă, privim înapoi la originea modernă și o vedem sfărâmându-se la nesfârșit în reproduceri"[58].

Acest gest de dezindentificare ascunde și revine astfel la o simplă copiere a conceptelor pe care Krauss pretinde că le anulează. Retorica acestei critici reclamă ceea ce aura prestigiului ei cultural neagă – și anume faptul că este exprimată de pe o poziție de autoritate care este, ca să zicem așa, transcendent marginală și al cărei refuz de a accepta principiile de „centrare" ale originalității și autenticității și de a adopta „alteritatea" reprimată a modernismului este categoric. Această poziție a teoriei postmoderne, mai ales atunci când se combină astfel cu parfumul amețitor al sublimului, identifică teoria în cauză cu noul moștenitor al straielor avangardei, printr-o atitudine a cărei rea-credință este dublată de faptul că se petrece în contextul unei repudieri a însuși conceptului de avangardă.

O a treia tendință în politica culturală postmodernă a încercat să se opună acestei glorificate reîntoarceri a avangardei. Într-o interpretare influentă a operei lui Lyotard, John Tagg susține că studiile condiției postmoderne au ajuns să se fixeze pe viziunea artistului perceput ca outsider prometeic sau ca luptător de gherilă pe tărâmul culturii. Ceea ce caracterizează această apropriere romantică din punctul de vedere al aspirației, mai curând decât ca strategie, este anacronismul ei evident, refuzul de a recunoaște că rolul avangardei este întotdeauna determinat, în maniere diferite, de diferite seturi de condiții istorice – la Paris în anii 1850 și 1870, la

Scanned with OKEN Scanner

Zürich în timpul primului război mondial, la New York în anii '40 – și că, din această cauză, avangarda nu este o categorie generalizabilă din punct de vedere istoric. Furișându-se în postura avangardei, teoria postmodernă perpetuează viziunea absolut falsă a totalității parafate a „societății", pe de o parte, și etalarea glacială, eroică, a „outsider"-ului, pe de altă parte. „Această misiune exclusivistă, scrie el, este... numai o fantezie elitistă sau utopică. Marginalitatea nu garantează nimic[59]." O politică culturală radicală și progresistă va trebui să accepte implicarea ei obligatorie în ceea ce combate, va trebui să accepte realitatea dispariției distanțării critice și astfel va fi nevoită să-și dezvolte o serie de reacții tactic flexibile față de situații dintre cele mai diferite:

> Practicile culturale implică permanent mobilizarea unor mijloace și relații de reprezentare precise într-un cadru instituțional a cărui organizare capătă o anumită formă istorică... Nu există nici o semnificație în afara acestui cadru care nu este însă un monolit. Instituțiile care îl compun oferă multe puncte de acces și spații pentru contestare – și nu numai pe margini[60].

Acest apel la abandonarea scenariului centrului și marginii sau a „pragului imaginar dintre încorporare și independență", așa cum spune Tagg, este exprimat clar și în ideea de „cultură" postmodernă de „rezistență" lansată de Hal Foster. Foster propune în locul fascinației „transgresiunii" susținute de avangardă, ambiția mai modestă a „contrahegemoniei" care constă în rezistență și interferență și ne impune „să vedem în organizarea socială nu un «sistem total», ci o conjunctură de practici, multe dintre ele contradictorii, în care culturalul reprezintă o arenă unde contestarea activă este posibilă"[61]. La rândul său, Victor Burgin a pledat în favoarea unei politici culturale similar „imanente", susținând că în dezbaterea avangardei nu există nici un punct care să specifice dacă trebuie să se acționeze în interiorul sau în afara instituțiilor de artă, deoarece „destul de simplu, în societatea occidentală contemporană, nu *există* un «în afara» instituțiilor"[62].

Se poate câștiga mult din această pierdere de entuziasm a unei retorici (care se proslăveea pe sine) a marginalității, statutului de outsider și transgresiunii din teoria postmodernă, și din depășirea metoforelor-concept de centru și margine care reproduc atât de insistent polaritățile absolute și, mai important, maschează compli-

Scanned with OKEN Scanner

citatea teoriei postmoderne în construcția unor sisteme globale totalizatoare „în afara" cărora visează să iasă. Dar din punctul de vedere al unei politici culturale, de fapt, al oricărui gen de politică, există ceva esențial care lipsește din perspectivele oferite de Tagg, Foster și Burgin. Toate par să accepte necesitatea de a se descurca în absența formelor de legitimare absolută produse de metanarațiuni (de genul evoluției umane spre libertatea universală) și încearcă să imagineze o politică culturală postmodernă alcătuită din „tactici" contrahegemonice provizorii. În acest sens, ele împărtășesc opinia lui Stuart Hall care crede că „nu există... nici un fel de «joc de putere», ci mai mult o rețea de strategii și puteri și articulările acestora – și, în consecință, o politică care este în permanență poziționalăˮ[63]. Dar această optică ignoră, în primul rând, influența puternică a falimentării distanțării critice anunțate de Jameson, pierderea unei poziții etico-politice evidente în afara jocului relațiilor sociale de unde se poate fundamenta o teorie a contrahegemoniei și, în al doilea rând, forța discreditării duse până la capăt de Lyotard și alții, discreditare al cărei obiect îl formează nu tacticile, ci scopurile și valorile. Burgin încearcă să susțină că aceste valori pot supraviețui intacte tranziției spre o pragmatică descentrată:

> Certitudinea morală și necesitatea politică nu sunt de la sine dizolvate în „fluxul continuu" de „merge orice" al postmodernismului. Trebuie în primul rând să ne reamintim că „postmodernul" constituie o problematică a „lumii întâi" – astfel, de exemplu, certitudinea morală și necesitatea politică ca negrii sud-africani să participe în mod democratic la guvernarea propriilor societăți nu vor fi șterse de nici o efuziune, exaltată și la modă, stârnită de postmodernism... Sfârșitul „narațiunilor majore" nu înseamnă nici sfârșitul moralității și nici cel al *memoriei*[64].

Dar Burgin subestimează efectul produs de abandonarea postmodernă a orizontului universal de valoare și moralitate. Nu este suficientă simpla presupunere a continuității valorii și moralității, în speranța că acestea vor dăinui natural printre postmodernii bine intenționați care vor cădea automat de acord asupra a ceea ce reprezintă valoarea și moralitatea. Burgin consideră că uzura certitudinii în postmodernismul din „lumea întâi" este contrazisă de existența în continuare, pretutindeni în lume, a conflictelor locale provocate de principiile morale, dar

Scanned with OKEN Scanner

aceasta nu se poate susține decât ca un argument referitor la relativitatea culturală a anumitor valori și nu poate înfrunta negarea *a priori* a posibilității existenței unei valori universale din postmodernismul lui Lyotard. Problema nu este dacă negrii sud-africani cred sau nu în legitimitatea luptei lor – la urma urmei, naziștii lui Hitler erau convinși de legitimitatea luptei *lor* –, ci dacă credem și noi și dacă se poate sau nu spune că există motive care să valideze această credință colectivă. Exprimată altfel, problema nu este cum să-i convingi să fie de acord cu tine pe cei deja înclinați să o facă, ci cum să-i convingi (sau cum să justifici faptul că-i obligi) să fie de acord pe cei care încă nu sunt?

Toate acestea au scopul de a demonstra că dacă tacticile, strategiile și formele organizării și exprimării politice pot fi variabile din punct de vedere local și istoric, atunci principiile și valorile care pot impulsiona orice gen de acțiune politică, în primul rând, nu pot supraviețui cu ușurință unei asemeni fragmentări. Deoarece, ce principiu, exceptând un principiu colectiv, desigur, un principiu universal, ar putea garanta posibilitatea unei negocieri libere între aceste multiple centre de interes sau între jocurile de limbaj eterogene ale lui Lyotard? Este cu siguranță cazul ca o politică culturală postmodernă să fie obligată să se ferească de sistemele care impun autoritar uniformitatea prin retorica universalității – inclusiv cea proprie. Dar critica postmodernă a totalității nu a reușit decât să demonstreze faptul că totalitatea și universalitatea sunt de obicei reclamate incorect în numele unor structuri de putere care nu sunt nici totale, nici universale; niciunde, ele nu se constituie convingător într-o argumentație împotriva aspirației spre aplicarea universală a principiilor de libertate și dreptate. Într-adevăr, examinând îndeaproape, devine vizibil faptul că forța criticii postmoderne a sistemelor injuste și opresive ale universalității depinde, implicit, de admiterea dreptului universal al fiecărui om de a nu fi tratat injust și tiranic – altfel cui i-ar mai păsa dacă metanarațiunile erau false sau nu, opresive sau nu, și ce motiv ar mai putea exista pentru a fi abandonate dacă nu mai constrâng la nici o consfințire? Considerată în acești termeni, însăși „incredulitatea față de metanarațiuni" despre care scrie Lyotard, nu este un simptom al prăbușirii principiilor etice generale sau colective, ci o mărturie a permanentei lor forțe de corecție.

Părăsirea orizontului valorii universale conduce, în final, fie la o adoptare irațională a polemicii opoziției – sau, exprimat mai

Scanned with OKEN Scanner

simplu, la adoptarea în absență a principiului universal că puterea are dreptate; fie la mulțumirea de sine radioasă a pragmatismului în care se postulează că nu ne putem baza activitățile pe principii etice care nu au mai multă forță decât simpla afirmație că „acesta este genul de lucru pe care-l facem, deoarece ne convine". (În final, de fapt, opțiunea pragmatică se va transforma întotdeauna în polemică, deoarece va funcționa satisfăcător doar până în momentul în care cineva refuză să fie de acord cu tine sau refuză să-ți îngăduie să nu fii de acord cu ei.) Analiza culturală și politica culturală postmodernă marchează cu siguranță o fază importantă, poate epocală, în dezvoltarea conștiinței etice, în recunoașterea diversității ireductibile a opiniilor și intereselor. Dar, așa cum cartea de față a încercat să demonstreze, această analiză culturală riscă permanent să devină complice a formelor din ce în ce mai globalizate care caută să utilizeze, să exploateze și să administreze – și, în consecință, să restrângă – această diversitate. Sarcina unei postmodernități teoretice a viitorului trebuie să fie (fără a-și risipi energiile în fantezii ale marginalității potențial învinse sau mărginindu-se la profesionalismul care se autopromovează sau acționând ca legitimare culturală a efectelor alienante ale „societății informaționale" caracteristice capitalismului recent) crearea unor forme noi și mai cuprinzătoare de colectivitate etică. Unii vor considera aceasta doar ca pe o altă revenire fără nerv la universalism, dar nu este vorba despre așa ceva. Este un apel pentru crearea unui cadru comun de consimțire, singurul care poate garanta continuitatea diversității globale a vocilor care se exprimă.

Postcultură: ecologia postmodernă

Problema contemporană a valorii devine astfel cum să vorbești rațional, nu doar cu entuziasm sau bine intenționat, despre valoare sau valori, în condiția specială a postculturii în care trăim – cultura, cu alte cuvinte, formată și definită în termenii propriei sale perimări și semicantonarea noastră, indispensabil ironică, în identități, tradiții și valori care, în același timp, sunt și nu sunt aici, ne aparțin și nu ne aparțin. În aceste condiții, trecutul nu este nici viu, nici mort, nici prezent în noi, nici separabil de noi. Condiția noastră este cea a unei îndolieri imperfecte, în care distincțiile certe dintre sine

Scanned with OKEN Scanner

și celălalt, interior și exterior, acum și atunci, nu se decantează cu ușurință. După valoarea culturală, trebuie să negociem „valoarea postculturală": condiția și calitatea existenței în și ca postcultură.

Unele curente ale gândirii contemporane au început să evalueze consecințele unei descentrări radicale nu numai a autorității anumitor genuri de cultură, ci ale autorității și poziției centrale a „culturii", chiar ale ființei umane ca atare. În special anumite genuri de gândire ecologică din filozofie și practica artistică reclamă o evacuare mult mai radicală (decât s-ar fi putut crede până acum) a culturii, așa cum o denumește Paul de Man, o golire a culturii spre tot ceea ce reprezintă alteritatea ei[65]. Interpretată în această perspectivă, postcultura postmodernității nu identifică problema sau condiția valorii într-un anumit stadiu al culturii, ci formulează o interogație despre însăși posibilitatea existenței unei valori dincolo de cultură sau în absența ei; valoarea după, dincolo sau în renunțarea la uman.

Până în prezent, gândirea etică și estetică a fost guvernată de două teorii înrudite, dar distincte, ale relației dintre cultură și natură. În prima dintre ele, rolul culturii este de a reflecta, realiza sau a da viață realităților naturii; culturile produse urmând acest model contează pe natural pentru validare. Un astfel de model se bazează pe identitatea, confirmată reciproc, a naturii și a culturii. Dacă un asemenea model supraviețuiește în perioada modernității sociale – ceea ce echivalează, probabil, cu Renașterea în Europa – atunci aceasta se petrece sub forma unei compensări idealizate a pierderii sentimentului uniunii dintre om și natură.

Aceste concepții contrastează cu acele forme de societate și teorie socială care consideră cultura și natura ca fiind adversare. Conform celei de-a doua concepții sau tendințe, cultura este produsul unei autodesprinderi, mai mult sau mai puțin traumatizante, din natură. Această concepție, în egală măsură, produce și, în mod reflexiv, depinde de ideea de cultură înțeleasă ca formarea conștiinței sau subiectivității din inconștientul primitiv al materiei. O asemenea viziune este reprezentată printr-o serie de forme și dimensiuni diferite: psihanalitice, antropologice, economice și teologice. În această concepție, cultura poate fi încă obligată să dea viață realităților naturii, dar numai ca rezultat al aproprierii, luptei și transformării. În bună parte, istoria esteticii occidentale se poate alinia acestei viziuni a relațiilor dintre cultură și natură, în măsura

Scanned with OKEN Scanner

în care categoria esteticului ajunge să depindă de transformarea subjugantă, purificatoare sau sublimantă, a trupului și poftelor sale naturale. Apelând la poziția centrală a nudului feminin, Lynda Nead demonstrează cum funcționează acest model în istoria artei occidentale. Într-o alegorie reînnoită cu obstinație, nudul feminin realizează transformarea materiei „feminine" informe în claritatea, inteligibilitatea și intenționalitatea formei „masculine". Ca o alegorie a procesului artei în sine, nudul feminin reprezintă și o alegorie a transformării, mai mult sau mai puțin violente, a naturii în cultură[66].

În timp ce, în primul model, natura și cultura se compensează reciproc, în cel de-al doilea, semnificația, valoarea și existența naturii sunt rechiziționate de cultură. În anumite forme, aceste două viziunii opuse asupra relației dintre cultură și natură pot coopera într-un mod ciudat; ca de pildă în teoriile care susțin că natura se desăvârșește tocmai prin dehiscența intrinsecă conștiinței, culturii și istoriei. Într-adevăr, s-ar putea susține acest lucru în măsura în care orice teorie a relației cultură-natură se bazează pe o înțelegere prealabilă a faptului că relația lor este într-un anumit fel problematică, că un anumit gen de dehiscență sau cezură traumatizantă trebuie să funcționeze permanent în orice teorie a reciprocității absolute dintre cultură și natură. Sub rezerva acestei clauze, firesc, foarte importante, s-ar putea spune că primul model, cel de reciprocitate, este predominant în societățile arhaice și premoderne, în timp ce cel de-al doilea, modelul de adversitate, este caracteristic și chiar definitoriu pentru societățile moderne.

În societățile sau epocile în care natura și cultura coexistă într-o plenitudine simetrică, timpul este recurent și non-progresiv. Numai o dată cu experiența rupturii dintre existența materială și cea culturală au putut să apară memoria și posibilitatea inovației umane. Istoria, de fapt, se poate înălța numai pe această ruptură dintre natura ca axiomă și orientarea spre posibilitatea imperfectă care este cultura.

S-a susținut în variate moduri că gândirea ecologică este o gândire postmodernă, deoarece ne impune să ne imaginăm relațiile dintre cultură și natură nu ca relații de identitate, subordonare sau antagonism, ci ca pe niște relații de schimb, dinamice și distinctive. Teoria ecologică propune o deplasare de la „economia limitată" a valorii, care susține că lumea naturală există ca materie primă ce

Scanned with OKEN Scanner

trebuie transformată în valoare de întrebuințare în folosul omului, spre o „economie generală" care consideră că valoarea nu este un produs al relațiilor dintre natural și uman, ci mai curând, într-un anumit sens, este imanentă acestor relații.

Distincția pe care o fac între o economie „limitată" și o economie „generală" provine din interpretarea dată de Jacques Derrida lucrării lui Georges Batailles intitulate *Writing and Difference*, și urmărește să semnaleze ceva de genul diferenței prezentate în continuare. O economie limitată este un sistem de schimburi guvernat de și dirijat spre anumite rezultate precise, evaluate specific conform unei scări de valoare dominante. O economie limitată este, prin urmare, întotdeauna o economie delimitată, o economie care permite să se distingă clar ce se află în interiorul și în afara sferei ei. Prin contrast, o economie generală este o economie în care procesul de schimb nu este nici direcționat spre un scop, nici delimitat. O economie generală este caracterizată de proces, fără a presupune nici producție, nici rezultat. Pentru Bataille, orice sistem economic angrenat în sensul producției, profitului și conservării valorii este un sistem limitat. Văzute din perspectiva mai largă a unei economii generale, care ar plasa sistemele economice occidentale în relație cu alte forme ale schimbului economic – până la și inclusiv economia cosmosului formată din acumularea, schimbul și cheltuirea energiei în întreg universul fizic – producția și conservarea nu par a fi obiective economice, ci numai stadii ale unui proces mai extins și mai dificil de constrâns[67]. În economia limitată formată de modelul „modernist", valoarea este aprig reclamată antagonismului dintre cultură și natură; în economia generală, despre care se spune că ar fi propusă de ecologia postmodernă, valoarea circulă între cele două. În primul model, valoarea este concentrată și apropriată din sisteme reglate din exterior; în cel de-al doilea, ea este dispersată și distribuită prin sisteme care se autoreglează.

Toate aceste forme de economie generală se bazează pe o diminuare drastică a suveranității subiectului uman și pe o reducere analogă a forței asocierii dintre cultură și subiectivitate. Sub acest aspect, o etică ecologică ar fi mai curând o etică a alterității, decât o etică care să-și propună să păstreze și să extindă *ethos*-ul și *ethnos*-ul; o etică nu a existenței, ci o etică „a lăsa să existe".

Intenționez aici să consemnez unele dintre implicațiile acestei situații asupra gândirii etice și estetice și asupra relațiilor dintre acestea. Printre întrebările obligatorii lansate de curentul ecologist s-ar putea număra și următoarele: Ce fel de etică putea fi aceea al cărei fundament nu îl constituia viața umană și conservarea ei sau care chiar s-a bazat direct pe caracterul secundar al acestora? Cum poate fi instituită și legiferată o astfel de etică? Este imaginabilă o „filozofie sălbatică"? Ce fel de practică artistică, de teorie estetică, ar putea reprezenta și stimula acest nou tip de relație? În măsura în care se poate spune că se bazează pe o apropriere violentă a naturalului, de exemplu, ce modalitate trebuie să adopte gândirea ecologică pentru a extinde sau transforma tradiția occidentală? Care dintre noile relații dintre etic și estetic trebuie luată în considerare de teoria ecologică? Descentrarea intereselor și preocupărilor umane are ca rezultat sau necesită, într-un anumit fel, o estetizare a eticii și politicii, prin care acestea din urmă să fie validate și guvernate nu de problema adevărului și dreptății, ci de activități ale imaginației, identificării, proiecției; nu prin reglementarea lumii, ci prin activități axate pe făurirea acesteia?

În centrul celei mai mari părți din recenta gândire ecologică postmodernă s-a plasat ceea ce s-ar putea numi o materializare a operei lui Heidegger. Heidegger oferă stimulul principal în special ca suport al uneia dintre cele mai importante și recente afirmări ale ecologiei postmoderne, lucrarea lui David Michael Levin *The Opening of Vision: Nihilism and the Postmodern Situation*, publicată în 1988. Levin dezvoltă ceea ce a devenit ofensiva destul de familiară împotriva poziției centrale atribuite de modernism omului perceput ca sursă legiferatoare a tuturor lucrurilor, poziție centrală care este imaginată și reprezentată, în special, prin dezvoltarea perspectivei în perioada Renașterii și prin prestigiul viziunii în raționalismul cartezian, pe care Renașterea îl prefigurează și autorizează. Levin urmează linia lui Heidegger prin interpretarea visului eliberator al iluminismului ca determinare a unei anumite violențe a luciditătii în care posibilitatea unei cunoașteri științifice și transparente a lumii depinde de ruptura alienantă dintre subiectul informat și atotvăzător și obiectul cunoscut și perceput. Pentru Levin, ca și pentru mulți alții care au scris în maniera pe care Martin Jay a caracterizat-o drept tradiția „anti-ocularcentrică" a gândirii secolului al XX-lea, există o sinonimie opresivă între a privi, a ști și putere[68].

Scanned with OKEN Scanner

Împotriva formei închise și a violenței acestui sistem de gândire, Levin propune o mișcare de deschidere heideggeriană scriind că „eul, *ego cogito-ul* metafizicii moderne, nu se poate expune (problemei) Existenței decât dacă este descentrat, aruncat într-un fel de exil în dimensiunile unui domeniu mai larg, mai deschis“[69]. Amintirea non-violentă a Existenței, pentru Levin, implică decisiv o recâștigare a conștiinței corpului care, în modernitate, este obligatoriu violent suprimată sau abstractizată:

> Sarcina noastră critică, așadar, constă într-un proces al rememorării care începe cu trupul, regăsind acea înțelegere pre-ontologică a Existenței care, ori de câte ori este recunoscută ca atare, urmează să fie descoperită, mereu, deja schematizată concret pentru noi, și de aceea... încrustată profund în corpul structural al „existenței“ noastre imaginate „în-lume“[70].

Această revenire la corp a devenit și o trăsătură vizibilă a unei anumite tendințe a ecofeminismului postmodern. Ipoteza, în acest caz, este că separarea carteziană a ego-ului autolegiferant de iluziile-tampon de materie, senzualitate și natură, trebuie înțeleasă în special ca o negare și ca o absență a femininului. Recuperarea posibilității unei reciprocități între rațiune și materie presupune negarea acestei negări a femininului. Charlene Spretnak, a cărei operă este reprezentativă pentru stilul criticii feministe pe care îl caracterizez aici, nu este tulburată de acuzațiile de esențialism, nici chiar de cele de sentimentalitate banală învechită pe care le anticipează din partea unei critici pe care o numește deconstructivă. Într-adevăr, ea susține că această acuzație este semnul complicității „postmodernismului deconstructiv“ cu tradiția metafizică a negării raționaliste a trupului:

> Femeia, ca și alte forme de viață cosmologice, este alcătuită mai degrabă dintr-un flux de microevenimente, decât dintr-un stasis sau o esență fixă, iar a nega particularitățile trupului feminin înseamnă a servi interesele patriarhatului. Postmodernismul deconstructiv promite libertate pentru toată lumea, dar elemente ale logicii sale interne continuă proiectul patriarhatului prin declarea unui „NU!“ autoritar trupului feminin, trupul lumii, și realității mai mari care este sfera cosmologică a existenței[71].

Atât Levin, cât și Spretnak visează la o saturare reconfortantă a intelectului în trup, o inocență materială realizată care, prin

pretenția de a depăși sau redobândi o condiție anterioară dualismului dezmembrant al metafizicii occidentale, reprezintă ea însăși o prelungire și un efect al tradiției pe care dorește pur și simplu să o depășească. Deoarece astfel de vise sunt fața cooperantă a desprinderii traumatizante a modernității din natural. Abolirea absolută a violenței este în sine o formă de violență, recuperarea istoriei spoliatoare a modernului fiind o reproducere a acesteia. Este visul unei vieți trăite prin și în trup, într-un ideal romantico-estetic al uniunii senzorialului cu inteligibilul, uniune care este produsă exact ca efect și complement al unei privări moderniste de trup. Contopirea salvatoare a categoriilor – eul și non-eul, intelectul și trupul – și inversarea categoriilor – non-eul preferat eului, trupul intelectului – provin amândouă din separarea categorială pe care pretind că o elimină, dar pe care continuă să o sprijine. Visul ecologic de mântuire de metafizică este un supliment originar al interpretării primare a metafizicii. Numai gândirea metafizică de soiul cel mai profund necontrolat sau somnanbulic este capabilă de o asemenea speranță naivă de a trece peste metafizică.

În lucrarea *The Middle Voice of Egological Conscience*, apărută în 1991, John Llewelyn îl cooptează și el pe Heidegger, în asociere cu Emmanuel Levinas, pentru a construi o argumentație care să atace prin învăluire unele dintre problemele etice cele mai curente puse în slujba chestiunii responsabilității pe care am putea să o datorăm lumilor non-umane însuflețite sau chiar neînsuflețite. Llewelyn îl interpretează pe Levinas revenind la acel Heidegger de care Levinas este atât de preocupat să se deosebească, pledând în favoarea reciprocității principiului heideggerian de „lasă să existe" cu recomandarea lui Levinas privind o catastrofală deschidere a eului spre obligativitatea esențial etică a relației față-în-față. La fel ca Derrida, Llewelyn vede o legătură între etica-înaintea-eticii a principiului heideggerian de „lasă să existe" și relația „proto-etică" pe care o descoperă caracterizată de Levinas, acea proximitate absolută, terifiantă, exigentă și distrugătoare a Alterității. La fel ca Heidegger, Llewelyn este preocupat să împiedice ca problema eticii să se transforme, din nou, într-o problemă care ține de economie sau de calcularea, din motive dictate de prudență, a beneficiului: „A presupune că evaluarea este ocupația de bază a eticii echivalează cu a confunda etica cu economia, cu afacerile. A fundamenta etica pe

Scanned with OKEN Scanner

evaluare și argumente legate de valoarea comparativă înseamnă a o devaloriza"[72]. Grefarea versiunii lui Levinas versiunii lui Heidegger îi permite lui Llewelyn să depășească dificultatea implicată de faptul că, în ciuda pretinsei ostilități față de violența „egologică" a metafizicii și ontologiei, chiar și în forma ei heideggeriană, Levinas nu face nicăieri speculații sau, probabil, chiar ține cont de viziunea unei relații etice cu lumea non-umană, cu o alteritate care nu este în nici o privință „identică". Llewelyn are un ideal de valoare transcendentă absolută în transcendența absolută *a* valorii – într-un fel de responsabilitate fundamentală care este anterioară tuturor sistemelor de moralitate și categoriilor filozofice de orice gen, în măsura în care ele însele ignoră necesitatea investirii lor în structuri ale valorii.

Problema constă în faptul că nimic nu poate exista în întregime în afara unor astfel de structuri ale valorii, cu alte cuvinte structuri de estimare relativă, cu atât mai puțin o concepție de genul celei îmbrățișate de Llewelyn căreia i se atașează, atât de mult, noțiunea de valoare și prestigiu. De fapt, ecologia postmodernă în viziunea lui Llewelyn se asociază cu cea a lui Spretnak și Levin deoarece toate încearcă să remedieze, să anuleze sau depășească condiția schismei. Toate încearcă să ispășească în întregime păcatul rațiunii și al unei culturi fondate pe negarea și obiectivarea rațională a contrariilor ei. Toate constituie o tentativă de a transcende și transfigura umanul prin evocarea paradoxală a unei valori absolute inaccesibile evaluării umane. Toate urmăresc să deschidă economia limitată a valorii culturale spre forma sau iluzia unei economii generale. Prin aceasta, toate trei cad, din nou, exact în eroarea antropomorfică pe care au definit-o prin denunțare, prin însăși intensitatea dorinței sau constrângerii de a o evita. Paradoxul și pericolul pe care operele lor le dezvăluie sunt reprezentate de faptul că, fundamentând etica pe o evaluare radicală a umanului, ei rămân, inevitabil, rupți de realitatea din interiorul acestuia, în măsura în care definirea umanului prin propria sa capacitate de autotranscendență ține de însăși esența acestuia. Prin deposedarea totală a subiectului, abandonarea totală a rațiunii și a așa-zisei ei violențe, subiectul se recuperează pe sine intact, deoarece abandonarea intereselor și motivațiilor egologice constituie o soluție extrasă din structura gândirii egologice.

Scanned with OKEN Scanner

În acest punct, sunt de acord cu Gillian Rose și ofensiva lansată de ea împotriva eticii alterității în *The Broken Middle* („Centrul distrus") și *Judaism and Modernity* („Iudaism și modernitate"), în special deoarece acestea se concentrează în iluzia unei cu *totul* altei forme de rațiune, mult mai receptivă din punct de vedere etic, ilustrată, după cum se pretinde, mai curând de o tradiție iudaică a gândirii, decât de tirania metafizicii grecești și a viciosilor ei complici și legatari istorici – iluminismul, modernitatea, știința, marxismul. Rose susține că o astfel de viziune identifică profund greșit forța de autoexteriorizare a modernității și a iluminismului său, capacitatea ei structurală de a se periclita pe sine expunându-se alterității[73]. Derrida, de asemenea, deși opera sa este frecvent supusă unei interpretări superficiale care susține că el este, într-un mod simplist, *împotriva* raționalismului iluminismului și dialecticii hegeliene, atrage și el permanent atenția la inseparabilitatea voinței-de-putere hegeliene asupra contingențelor istoriei și principiul alterității care constituie însăși forma și scopul aventurii hegeliene a spiritului. A fi postmodern, în sensul simplu sau convențional de a imagina ceva axiomatic și bine definit dincolo sau în afara rațiunii, înseamnă, de fapt, a fi în cel mai rău sens modern.

Paradoxul în acest caz constă în faptul că imperativul ecologic apare – probabil nu ar fi putut vreodată să apară decât – într-un moment în care forțele avide, acaparatoare și tehnologizate, ale rațiunii lasă impresia că au devenit absolute. Din acest moment, numai un program pe deplin conștient și conștient de sine poate guverna procesul prin care umanitatea se angajează față de sine să se limiteze pe sine și să-și limiteze propriile necesități. Numai o extindere, fără precedent până acum, a împuternicirilor și responsabilităților subiectului suveran poate informa necesitatea despre autodispersarea ei gratuită. Numai o mutație deliberată în domeniul valorii poate atrage după sine o mutație în voința-de-putere care până acum i-a guvernat gândirea. Natura poate fi produsă numai după ce încetează efectiv să existe – cu alte cuvinte, exact în punctul de criză în care umanitatea pare că are de ales dacă natura va continua să existe sau nu.

Din lipsa recunoașterii acestei necesități permanente, paradoxale a subiectului și a formelor sale etice de conservare egologică rezultă, în mod straniu, programe ecologice care sunt ele însele sentimental primitiviste sau violent antropocentrice. Ecologia

Scanned with OKEN Scanner

postmodernă necesită, mai curând, fapta eroică paradoxală de inventare a formelor propriei noastre inerențe în lume, determinând natura determinării noastre de către natural, producând condiția datului nostru. Pentru ca teoria să devină sau să se interpreteze ca ecologică este necesară nu o simplă deplasare de la pretinsa violență și abstracție a gândirii instrumentaliste masculine la acel generos „lasă să existe" al gândirii ecologice, nici simpla trecere de la transcendență la imanență, ci, mai curând, un gen de transformare, încă de negândit și negândită, a naturii gândirii înseși, care să îi permită să fie, în același timp, inconștientă și conștientă, voluntară și docilă, determinantă și determinată. Aceasta nu ar necesita, de pildă, nici o deplasare dincolo de rațional și nici un fel de eliberare a rațiunii sau de răsturnare a acesteia, ci stimularea unei condiții de catastrofă permanentă, responsabil conservată, în interiorul rațiunii și al eticii și politicii bazate pe normele ei.

Note

1. „Postmodern Politics", *Theory, Culture and Society*, 5:2-3, 1988, pp. 560-1.
2. Pentru o prezentare a „post-fordismului" în organizarea industrială din perioada recentă a secolului al XX-lea, vezi Robin MURRAY, „Life After (Henry) Ford", *Marxism Today*, octombrie 1988, pp. 8-13.
3. Ibid., p. 566.
4. *Forget Foucault*, trad. Nicola Dufresne, New York, Semiotext(e), 1987, p. 37.
5. David HARVEY, *The Condition of Postmodernity: An Enquiry Into the Origins of Social Change*, Oxford, Blackwell, 1989, pp. 116-26.
6. Paul VIRILIO, „The Last Vehicle", în Jean Baudrillard et al., *Looking Back On The End of the World*, ed. Dietmar Kamper and Christoph Wulf, trad. David Antal, New York, Semiotext(e), 1989, p. 114.
7. Ibid.
8. „Postmodernism: or, The Cultural Logic of Late Capital", *New Left Review*, 146, 1984, p. 91.
9. Ibid., p. 92.
10. Edward SOJA, *Postmodern Geographies: The Reassertion of Space in Critical Social Theory*, London, Verso, 1989; Gillian ROSE, *Feminism and Geography: The Limits of Geographical Knowledge*, Cambridge, Polity, 1993; Derek GREGORY, *Geographical Imaginations*, Oxford, Basil Blackwell, 1994.
11. Henri LEFEBVRE, „Space: Social Product and Use Value", în *Critical Sociology: European Perspectives*, ed. J.W. Freiburg, New York, Irvington, 1979, p. 293.
12. Henri LEFEBVRE, *The Production of Space*, trad. Donal Nicholson-Smith, Oxford, Blackwell, 1991.

Scanned with OKEN Scanner

13. Fredric JAMESON, *The Seeds of Time*, New York, Columbia University Press, 1994, p. 25.

14. Ibid.

15. Meaghan MORRIS, „The Man in the Mirror: David Harvey's «Condition» of Postmodernity", *Theory, Culture and Society*, 9, 1992, pp. 253-79.

16. GREGORY, *Geographical Imaginations*, p. 414.

17. Note pentru o discuție televizată la „Art After Modernism", *Voices*, 11 aprilie 1984, British Channel 4, citate în John TAGG, „Postmodernism and the Born-Again Avant-Garde", *Block*, 11, 1985/6, p. 4.

18. *Subculture: The Meaning of Style*, London, Methuen, 1979, pp. 137-8.

19. http:/ /www.village.virginia.edu/pmc/contents./html

20. Sigmund FREUD, „The Ego and the Id", 1923, *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, London, Hogarth Press, 1953-74, trad. James Strachey, Vol. XIX, p. 26 și n.1.

21. Scott BUKATMAN, *Terminal Identity The Virtual Subject in Postmodern Science Fiction*, Durham, NC, Duke University Press, 1993, p. 10.

22. *Gynesis: Configurations of Woman and Modernity*, Ithaca and London, Cornell University Press, 1985, p. 73.

23. *Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Theory*, London, Methuen, 1985, p. 150.

24. Ibid., p. 163.

25. „Feminists and Postmodernism", în *Postmodern Culture*, ed. Hal Foster, London and Sydney, Pluto Press, 1985, p. 59.

26. „Postmodernism and Gender Relations in Feminist Theory", *Signs*, 12:4, 1987, pp. 626, 642.

27. „Feminists and Postmodernism", p. 59.

28. *Gynesis*, p. 25.

29. Patricia MELLENCAMP, „Images of Language and Indiscreet Dialogue: «The Man Who Envied Women»", *Screen*, 28:2, 1987, p. 99.

30. Vezi, de exemplu, Edward SAID, *Orientalism*, London, Routledge and Kegan Paul, 1978 și Gayatri Chakravorty SPIVAK, *In Other Worlds: Essays in Cultural Politics*, London and New York, Methuen, 1987; și colecții ca *Europe and Its Others, Vol. 1. Proceedings of the Essex Conference on the Sociology of Literature*, Colchester, University of Essex, 1985; *Critical Inquiry*, număr special despre „«Race», Writing and Difference", 12:1, 1985, și *Oxford Literary Review*, număr special despre „Colonialism", 9:1-2, 1987.

31. „Postmodernism and Periphery", *Third Text*, 2, 1978/9, p. 6.

32. *Le Postmoderne expliqué aux enfants: Correspondance 1982-1985*, Paris, Galilée, 1986, pp. 48-9. Vezi discuția de mai sus, capitolul 2, pp. 37-8.

33. „Postmodernism or Post-Colonialism Today", *Textual Practice*, 1:1, 1987, pp. 32-47.

34. „Orientalism Reconsidered", în *Literature, Politics and Theory: Papers From the Essex Conference, 1976-1984*, ed. Francis Barker, Peter Hulme, Margaret Iversen and Diana Loxley, London, Methuen, 1986, p. 215.

35. Ibid., p. 212.

36. *Black Skin White Masks*, trad. Charles Markmann, London, Pluto Press, 1986, p. 135.

Scanned with OKEN Scanner

37. „The Other Question: Difference, Discrimination and the Discourse of Colonialism", în *Literature, Politics and Theory*, p. 164.

38. „Postmodernism and Periphery", p. 11.

39. „The Production of the «Post-Modern»: The Minimalist Aesthetics of Rei Kawakuba", lucrare prezentată la conferința „Futur*Fall", Power Institute, Universitatea din Sydney, 26-29 iulie, 1984. Lucrarea nu apare în colecția de lucrări ale conferinței, dar este rezumată în introducerea lui E. A. Grosz; vezi *Futur*Fall: Excursions into Postmodernity*, ed. E. A. Grosz, Terry Threadgold, David Kelly, Alan Cholodenko and Edward Colless, Sydney, Power Institute of Fine Art, 1986, p. 3.

40. „Problems in Current Theories of Colonial Discourse", *Oxford Literary Review*, 9:1-2, 1987, p. 29.

41. Ibid., p. 35.

42. SPIVAK discută diferite aspecte ale politicii teoriei postmoderne în „Imperialism and Sexual Difference", *Oxford Literary Review*, 8:1-2, 1986, pp. 225-40 și în „The Politics of Interpretations" și „French Feminism in an International Frame", în *In Other Worlds*, pp. 118-33, 134-53.

43. Pentru „identificare", „contraidentificare" și „dezidentificare" vezi Michel PÊCHEUX, *Language, Semantics and Ideology: Stating the Obvious*, trad. Harbaas Nagpal, London, Macmillan, 1982, pp. 156-9 și discutarea acestor termeni de către Diane MACDONELL, *Theories of Discourse: An Introduction*, Oxford, Basil Blackwell, 1986, pp. 39-42, 112-14, 128-9.

44. Donna HARAWAY, „Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective", în *Simians, Cyborgs and Women*, New York, Routledge, 1991, pp. 183-201.

45. Clifford GEERTZ, *Local Knowledge: Further Essays in Interpretive Anthropology*, New York, Basic Books, 1986.

46. Paul RABINOW, „Representations Are Social Facts: Modernity and Post-Modernity in Anthropology", în *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*, ed. James Clifford and George E. Marcus, Berkeley, Los Angeles and London, University of California Press, 1986, p. 241.

47. Stephen A. TYLER, „Post-Modern Ethnography: From Document of the Occult to Occult Document", ibid., p. 126. Regândirea antropologiei și etnografiei prin optica gândirii postmoderne este dusă mai departe în mod substanțial de James CLIFFORD în *The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1988. Am analizat aceste evoluții în cartea mea *Theory and Cultural Value*, Oxford, Basil Blackwell, 1992, pp. 231-59.

48. „Situated Knowledges", p. 190.

49. Vezi discuția de mai sus, capitolul 2, pp. 66-9.

50. Vezi Renato POGGIOLI, *The Theory of the Avant-Garde*, trad. Gerald Fitzgerald, New York, Harper and Row, 1971, și Matei CĂLINESCU, „The Idea of the Avant-Garde", în *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*, Durham, NC, Duke University Press, 1987, pp. 95-148.

51. Theodor ADORNO, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt pe Main, Suhrkamp, 1970; Clement GREENBERG, „Avant-Garde and Kitsch", publicat prima oară în 1939, în *Art and Culture*, London, Thames and Hudson, 1973, pp. 5-6. Vezi și Peter

Scanned with OKEN Scanner

BÜRGER, *Theory of the Avant-Garde*, trad. Michael Shaw, Manchester, Manchester University Press, 1984.

52. Pentru relația strânsă dintre modernism și cultura de masă, vezi Andreas HUYSSEN, *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism*, Bloomington, Indiana University Press, 1986, pp. 3-64.

53. „The Post-Avant-Garde", în *The Post-Avant-Garde: Painting in the Eighties*, ed. Charles Jencks, London, Academy Editions, 1987, p. 17.

54. Marjorie PERLOFF, *The Futurist Moment: Avant-Garde, Avant Guerre, and the Language of Rupture*, Chicago and London, University of Chicago Press, 1986.

55. *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, trad. Geoff Bennington and Brian Massumi, Manchester, Manchester University Press, 1984, p. 79.

56. *Le Postmoderne expliqué aux enfants*, p. 125.

57. *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge, MA., MIT Press, 1986, p. 169.

58. Ibid., p. 170.

59. „Postmodernism and the Born-Again Avant-Garde", p. 5.

60. Ibid., pp. 6-7.

61. *Recodings: Art, Spectacle, Cultural Politics*, Seattle, Bay Press, 1985, p. 149.

62. *The End of Art Theory: Criticism and Postmodernity*, London, Macmillan, 1986, p. 192.

63. „Brave New World", *Marxism Today*, octombrie 1988, p. 28.

64. *The End of Art Theory*, p. 198.

65. Paul de MAN, „Dialogue and Dialogism", *Poetics Today*, 4, 1983, p. 103.

66. Lynda NEAD, *The Female Nude: Obscenity, Art and Sexuality*, London, Routledge, 1993.

67. Vezi Jacques DERRIDA, „From Restricted to General Economy: An Hegelianism Without Reserve", *Writing and Difference*, trad. Alan Bass, London, Routledge and Kegan Paul, 1978, pp. 251-77; Georges BATAILLE, *The Accursed Share*, trad. Robert Hurley, New York, Zone, Books, 1988.

68. Martin JAY, *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, Berkeley, University of California Press, 1993.

69. *The Opening of Vision: Nihilism and the Postmodern Situation*, New York and London, Routledge, 1988, p. 24.

70. Ibid., p. 41.

71. Charlene SPRETNAK, *States of Grace: The Recovery of Meaning in the Postmodern Age*, San Francisco, Harper San Francisco, 1991, p. 126. Vezi și Somer BRIDRIBB, *Nothing Mat(t)ers: A Feminist Critique of Postmodernism*, Melbourne, Spinifex Press, 1992.

72. John LLEWELYN, *The Middle Voice of Ecological Conscience*, Basingstoke, Macmillan, 1991, p. 260.

73. Gillian ROSE, *The Broken Middle Out of Our Ancient Society*, Oxford, Blackwell, 1992; *Judaism and Modernity*, Oxford, Blackwell, 1993.

Scanned with OKEN Scanner

Bibliografie

Scuzele pentru caracterul incomplet al bibliografiilor sunt uzuale, dar o astfel de precauție este necesară în special în cazul unei bibliografii a postmodernismului, fenomen care se deplasează atât de rapid și continuă să se extindă într-un ritm prodigios. O bibliografie de acest gen nu poate să constituie decât un instantaneu al unei literaturi care cunoaște încă o evoluție convulsionată.

Cu toate acestea, m-am străduit ca bibliografia care urmează să fie cât se poate de completă și să cuprind într-o măsură cât mai mare diferitele zone culturale în care ideea de postmodernism s-a înrădăcinat. Aceasta nu înseamnă că cititorul va găsi inventariat aici orice text care este relevant pentru dezbaterea privind postmodernismul. Deoarece cartea este o introducere în postmodernism, am adoptat principiul includerii exclusive a textelor care oferă definiții ale postmodernismului, rezumă sau exprimă opinii contrare altor definiții, exemplifică caracteristicile acestuia, țin cont de problemele care decurg din postmodernism sau, în orice mod, contribuie conștient și direct la dezbaterea despre postmodernism, de obicei identificându-l cu precizie.

Scanned with OKEN Scanner

Bibliografie

Postmodernismul în filozofie și teoria culturală și politică

ADAIR, Gilbert, *The Postmodernist Always Rings Twice: Reflections on Culture in the Nineties*, London, Fourth Estate, 1992.

AGGER, Ben, *The Decline of Discourse: Reading, Writing and Resistance in Postmodern Capitalism*, London, Falmer, 1990.

AHMED, Akbar S., *Postmodernism and Islam*, London and New York, Routledge, 1992.

Anonim, „Intellectual Journalism, Postmodernism and Cultural Theory", *New Formations*, 2, 1987, 3-5.

ARAC, Jonathan, ed. *Postmodernism and Politics*, Manchester, Manchester University Press, 1986.

BAUDRILLARD, Jean, *Le Système des objcets*, Paris, Gallimard, 1968.

– *Le Miroir de la production: ou l'illusion critique du matérialisme historique*, Tournai, Casterman, 1973. Trad. Mark Poster, sub titlul *The Mirror of Production*, St. Louis, Telos Press, 1975.

– *La Société de la consommation: ses mythes, ses structures*, Paris, Gallimard, 1974.

– *Pour une critique de l'économie politique du signe*, Paris, Gallimard, 1976. Trad. Charles Levin, sub titlul *For a Critique of the Political Economy of the Sign*, St. Louismo, Telos Press, 1981.

– *L'Echange symbolique et la mort*, Paris, Gallimard, 1976.

– *L'Effet Beaubourg: implosion et dissuasion*, Paris, Galilée, 1977.

Scanned with OKEN Scanner

– *Oublier Foucault*, Paris, Galilée, 1977. Trad. Nicola Dufresne, sub titlul *Forget Foucault*, New York, Semiotext(e), 1987.

– *De la séduction*, Paris, Galilée, 1980.

– *Simulacres et simulations*, Paris, Galilée, 1981. „The Precessions of Simulacra" și „The Orders of Simulacra", trad. Paul Foss, Paul Patton și Philip Beitchman, în *Simulations*, New York, Semiotext(e), 1983.

– *Les Stratégies fatales*, Paris, Grasset, 1983.

– *A l'ombre des majorités silencieuses*, Paris, Denël, 1983. Trad. Paul Foss, Paul Patton și John Johnson, sub titlul *In the Shadow of the Silent Majorities... or the End of the Social and Other Essays*, New York, Semiotext(e), 1983.

– *La Gauche divine: chroniques des années 1977-1984*, Paris, Grasset, 1985.

– *Amérique*, Paris, Grasset, 1986.

– *L'Autre par lui-même*, Paris, Galilée, 1987. Trad. Bernard și Caroline Schutze, sub titlul *The Ecstasy of Communication*, New York, Semiotext(e), 1988.

– *Cool Memories*, Paris, Galilée, 1987.

– *Selected Writings*, diferiți traducători, ed. Mark Poster, Oxford, Polity Press, 1988.

– *Fatal Strategies*, ed. Jim Fleming, trad. Philip Beitchman și W.G.J. Niesluchowksi, London, Pluto, 1990.

– *Revenge of the Crystal: Selected Writings on the Modern Object and Its Destiny, 1968-1983*, ed. & trad. Paul Foss și Julian Pefanis, London, Pluto, 1990.

– *Baudrillard Live: Selected Interviews*, ed. Mike Gane, London, Routledge, 1993.

BAUMAN, Zygmunt, *Legislators and Interpreters: On Modernity, Postmodernity and Intellectuals*, Cambridge, Polity Press, 1987.

– *Intimations of Postmodernity*, London, Routledge, 1992.

– *Postmodern Ethics*, Oxford, Blackwell, 1993.

– *Life in Fragments: Essays in Postmodern Morality*, Oxford, Blackwell, 1995.

BELL, Daniel, *The Coming of Post-Industrial Society*, New York, Basic Books, 1973.

– *The Cultural Contradictions of Capitalism*, New York, Basic Books, 1976.

Scanned with OKEN Scanner

BENHABIB, Seyla, „Epistemologies of Postmodernism: A Rejoinder to Jean-François Lyotard", *New German Critique*, 33, 1984, 103-26.

BENJAMIN, Andrew, ed. *Judging Lyotard*, London, Routledge, 1992.

BENNINGTON, Geoff., *Lyotard: Writing the Event*, Manchester, Manchester University Press, 1988.

BERMAN, Marshall, *All That Is Solid Melts Into Air*, London, Verso, 1982.

BERMAN, R. A., „The Routinization of Charismatic Modernism and the Problem of Post-Modernity", *Cultural Critique*, 5, 1987, 49-68.

BERNSTEIN, Richard, ed. *Habermas and Modernity*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1986.

– *The New Constellation: The Ethical-Political Horizons of Modernity/Postmodernity*, Cambridge, Polity, 1991.

BEST, Steven și KELLNER, Douglas, *Postmodern Theory: Critical Interrogations*, London, Macmillan, 1991.

BERTENS, Hans, *The Idea of the Postmodern: A History*, London, Routledge, 1995.

BLOCKER, H. Gene, „Autonomy, Reference and Post-Modern Art", *British Journal of Aesthetics*, 20:3, 1980, 229-36.

BOVÉ, Paul, „The Ineluctability of Difference: Scientific Pluralism and the Critical Intelligence", în ed. J. Arac, *Postmodernism and Politics*, pp. 3-25.

BOYNE, Roy și ATTANSI, Ali, ed. *Postmodernism and Society*, London, Macmillan, 1990.

BRADBURY, Malcolm, „Modernisms/Postmodernisms", în Hassan and Hassan, ed., *Innovation/Renovation*, pp. 311-28.

CĂLINESCU, Matei, „Avant-Garde, Neo-Avant-Garde, Post-Modernism: The Culture of Crisis", *Clio*, 4, 1975, 317-40.

– „From the One to the Many: Pluralism in Today's Thought", în Hassan and Hassan, ed., *Innovation/Renovation*, pp. 263-88.

– *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*, Durham, NC, Duke University Press, 1987.

CALLINICOS, Alex, „Poststructuralism, Postmodernism, Post-marxism?", *Theory, Culture and Society*, 2:3, 1985, 85-102.

Scanned with OKEN Scanner

– *Against Postmodernism: A Marxist Critique*, Cambridge, Polity Press, 1989.

CHAMBERS, Iain, *Border Dialogues: Journeys in Postmodernity*, London, Routledge, 1990.

CHEFDOR, Monique, WACHTEL, Albert și QUINONES, Richard, ed., *Modernism: Challenges and Perspectives*, Urbana and Chicago, University of Illinois Press, 1986.

CHOW, R., „Rereading Mandarin Ducks and Butterflies: A Response to the Postmodern Condition", *Cultural Critique*, 5, 1987, 69-93.

COLLINS, James, „Postmodernism and Cultural Practice", *Screen*, 28:2, 1987, 11-27.

CONNOR, Steven, *Theory and Cultural Value*, Oxford, Blackwell, 1992.

COOK, David și KROKER, Arthur, *The Postmodern Scene: Excremental Culture and Hyper-Aesthetics*, New York, St. Martin's Press, 1986.

CROWTHER, Paul, *Critical Aesthetics and Postmodernism*, Oxford, Clarendon Press, 1993.

DALLMAYR, F. R., „Democracy and Post-Modernism", *Human Studies*, 10:1, 1987, 143-70.

DEBORD, Guy, *Society of the Spectacle*, publicat prima oară în 1967, trad. Exeter?, Rebel Press, 1987, traducător nemenționat.

DERRIDA, Jacques, *Glas*, Paris, Galilée, 1974.

– *Spurs: Nietzsche's Styles*, trad. Barbara Harlow, Chicago, University of Chicago Press, 1979.

– *Dissemination*, trad. Barbara Johnson, London, Athlone Press, 1981.

DOCHERTY, Thomas, „Theory, Enlightenment and Violence: Postmodern Hermeneutic as a Comedy of Errors", *Textual Practice*, 1:2, 1987, 192-216.

– *After Theory: Postmodernism/Postmarxism*, London, Routledge, 1990.

EAGLETON, Terry, „Capitalism, Modernism and Postmodernism", în *Against the Grain: Essays 1975-1985*, London, Verso, 1986, pp. 131-48.

– *The Illusions of Postmodernism*, Oxford, Basil Blackwell, 1996.

Scanned with OKEN Scanner

ENZENSBERGER, Hans Magnus, *The Consciousness Industry: On Literature, Politics, and the Media*, New York, Seabury Press, 1974.

FEATHERSTONE, Mike, *Consumer Culture and Postmodernism*, London, Sage, 1991.

FEKETE, John, ed. *Life After Postmodernism: Essays on Value and Culture*, London, Macmillan, 1988.

FERRARIS, Maurizio, *Trace: Nichilismo, moderno, postmoderno*, Milano, Multhipla, 1983.

– „Problemi del postmoderno", *Cultura e scuola*, 97, 1986, 106-18.

FOSTER, Hal, ed. *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, Port Townsend, Bay Press, 1985. Retipărit sub titlul *Postmodern Culture*, London and Sydney, Pluto Press, 1985.

FRANKOVITS, André, ed. *Seduced and Abandoned: The Baudrillard Scene*, New York, Semiotext(e), 1984.

FRASER, Nancy, „The French Derrideans: Politicizing Deconstruction or Deconstructing Politics", *New German Critique*, 33, 1984, 127-54.

GANE, Mike, *Baudrillard: Critical and Fatal Theory*, London, Routledge, 1991.

GIDDENS, Anthony, „Modernism and Post-Modernism", *New German Critique*, 22, 1981, 15-18.

– *The Consequences of Modernity*, Cambridge, Polity Press, 1990.

GROSZ, E. A., et al., ed. *Futur*fall: Excursions Into Postmodernity*, Sydney, Power Institute of Fine Art, 1986.

HABER, Honi Fern., *Beyond Postmodern Politics: Lyotard, Rorty, Foucault*, London, Routledge, 1994.

HABERMAS, Jürgen, *Legitimation Crisis*, trad. Thomas McCarthy, London, Heinemann, 1976.

– „The French Path to Postmodernity: Bataille Between Eroticism and General Economics", *New. German Critique*, 33, 1984, 79-102.

– „Modernity – An Unfinished Project", în Hal Foster, ed. *Postmodern Culture*, London and Sydney, Pluto Press, 1985, pp. 3-15.

– *The Philosophical Discourse of Modernity*, trad. Frederick Lawrence, Cambridge, Mass., MIT Press, 1987.

HASSAN, Ihab, „Abstractions", *Diacritics*, 2, 1975, 13-18.

Scanned with OKEN Scanner

– *The Right Promethean Fire: Imagination: Science and Cultural Change*, Urban, Ill., University of Illinois Press, 1980.

– „Desire and Dissent in the Postmodern Age", *Kenyon Review*, 5, 1983, 1-18.

– *The Postmodern Turn: Essays in Postmodern Theory and Culture*, Columbus, Ohio State University Press, 1987.

– și HASSAN, Sally, ed. *Innovation/Renovation: New Perspectives on the Humanities*, Madison, University of Wisconsin Press, 1983.

HJORT, A. M., „Quasi-Una-Amicizia: Adorno and Philosophical Postmodernism", *New Orleans Review*, 14:1, 1987, 74-80.

HOESTEREY, Ingeborg, „Die Moderne am Ende? Zu den ästhetischen Positionen von Jürgen Habermas und Clement Greenberg", *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstgewissenschaft*, 29-1, 1984, 19-32.

– ed. *Zeitgeist in Babel: The Postmodernist Controversy*, Bloomington, Indiana University Press, 1991.

HOFFMANN, Gerhard și HORNUNG, Alfred, ed. *Ethics and Aesthetics: The Moral Turn of Postmodernism*, Heidelberg, Universitätsverlag C. Winter, 1996.

HONNETH, Axel, „An Aversion Against the Universal: A Commentary on Lyotard's *Postmodern Condition*", *Theory, Culture and Society*, 2:3, 1985, 147-57.

HUTCHEON, Linda, „The Politics of Postmodernism: Parody and History", *Cultural Critique*, 5, 1987, 179-207.

– *The Politics of Postmodernism*. London, Routledge, 1988.

HUYSSEN, Andreas, „The Search for Tradition: Avant-Garde and Postmodernism in the 1970s", *New German Critique*, 22, 1981, 23-40.

– „Mapping the Postmodern", *New German Critique*, 33, 1984, 5-52.

– *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism*, Bloomington, Indiana University Press, 1986.

JAMESON, Fredric, „Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism", *New Left Review*, 146, 1984, 53-92.

– „The Politics of Theory: Ideological Positions in the Postmodernism Debate", *New German Critique*, 33, 1984, 53-66.

– „Postmodernism and Consumer Society", în Hal Foster, ed. *Postmodern Culture*, London and Sydney, 1985, pp. 111-25.

Scanned with OKEN Scanner

– *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, London, Verso, 1991.

– *The Seeds of Time*, New York, Columbia University Press, 1994.

JORDAN, Glenn și WEEDON, Chris, *Cultural Politics: Class, Gender, Race and the Postmodern World*, Oxford, Blackwell, 1995.

KAPLAN, E. Ann, ed. *Postmodernism and Its Discontents: Theories, Practices*, London, Verso, 1988.

KARIEL, Henry S., *The Desperate Politics of Postmodernism*, Amherst, Mass., University of Massachusetts Press, 1989.

KEARNEY, R., „Ethics and the Postmodern Imagination", *Thought: A Review of Culture and Ideas*, 62:244, 1987, 39-58.

KELLNER, Douglas, *Jean Baudrillard: From Marxism to Postmodernism and Beyond*, Oxford, Polity Press, 1988.

– *Jean Baudrillard: From Marxism to Postmodernism and Beyond*, Cambridge, Polity, 1989.

– ed. *Postmodernism/Jameson/Critique*, Washington DC, Maisonneuve Press, 1989.

KÖHLER, Michael, „Postmodernismus: Ein begriffsgeschichtlicher Überblick", *Amerikastudien*, 22:1, 1977, 19-46.

KRISTEVA, Julia, „Postmodernism?", *Bucknell Review*, 25:2, 1980, 136-41.

KROKER, Arthur și KROKER, Marilouise, ed. *Body Invaders: Sexuality and the Postmodern Condition*, London, Macmillan, 1988.

KROKER, Arthur, *The Possessed Individual: Technology and Postmodernity*, Basingstoke and London, Macmillan, 1992.

LAFFEY, J. F., „Cacophonic Rites: Modernism and Postmodernism", *Historical Reflections*, 14:1, 1987, 1-32.

LANG, Berel, „Postmodernism in Philosophy: Nostalgia for the Future, Waiting for the Past", *New Literary History*, 18:1, 1986, 209-23.

LASH, Scott, „Postmodernity and Desire", *Theory and Society*, 14:1, 1985, 1-33.

– *Sociology of Postmodernism*, London, Routledge, 1990.

LAWSON, Hilary și APPIGNANESI, Lisa, ed. *Dismantling Truth: Reality in the Postmodern World*, London, Weidenfeld and Nicolson, 1989.

Scanned with OKEN Scanner

LEA, Kenneth, „«In the Most Highly Developed Societies»: Lyotard and Postmodernism", *Oxford Literary Review*, 9:1-2, 1987, 86-104.

LEMAIRE, Gérard-George, „Le spectre du post-modernisme", *Le Monde Dimanche*, 18 octombrie 1981, xiv.

LEVIN, David Michael, *The Opening of Vision: Nihilism and the Postmodern Situation*, London and New York, Routledge, 1988.

LYOTARD, Jean-François, *Economie Libidinale*, Paris, Minuit, 1974.

– *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, publicat prima oară în 1979, trad. Geoff Bennington și Brian Massumi, Manchester, Manchester University Press, 1984.

– *Le Postmoderne expliqué aux enfants: Corréspondance 1982-1985*, Paris, Galilée, 1986.

– „Notes on Legitimation", trad. Cecile Lindsay, *Oxford Literary Review*, 9:1-2, 1987, 105-18.

– și Thébaud, Jean-Loup, *Just Gaming*, trad. Wlad Godzich, Manchester, Manchester University Press, 1985.

– *The Differend: Phrases in Dispute*, trad. Georges Van Den Abbeele, Manchester, Manchester University Press, 1988.

– *The Lyotard Reader*, ed. Andrew Benjamin, Oxford, Blackwell, 1989.

– *The Inhuman: Reflections on Time*, trad. Geoffrey Bennington și Rachel Boweby, Cambridge, Polity Press, 1991.

– *Toward the Postmodern*, ed. și trad. Robert Harvey și Mark S. Roberts, Atlantic Highlands, NJ and London, Humanities Press, 1993.

– *Political Writings*, ed. și trad. Bill Readings și Kevin Paul Geiman, London, UCL Press, 1993.

McGOWAN, John P., „Postmodern Dilemmas", *Southwest Review*, 72:3, 1987, 357-76.

– *Postmodernism and Its Critics*, Ithaca and London, Cornell University Press, 1991.

MANDEL, E., *Late Capitalism*, London, Verso, 1975.

MELVILLE, Stephen, *Philosophy Beside Itself: On Deconstruction and Modernism*, Manchester, Manchester University Press, 1986.

Scanned with OKEN Scanner

MERQUIOR, J. G., „The Spider and the Bee: A Critique of Postmodern Ideology", *Cuadernos del Norte*, 8:42, 1987, 2-7.

MICHEL, Karl Markus, „Abschied von der Moderne? Eine Komödie", *Kursbuch*, 73, 1987, 169-96.

MILNER, Andrew, „Postmodernism", în *Contemporary Cultural Theory: An Introduction*, London, UCL Press, 1994, pp. 135-56.

– THOMSON, Philip și WORTH, Chris, ed. *Postmodern Conditions*, Oxford, Berg, 1990.

MONTAG, Warren, „What Is At Stake in the Debate on Postmodernism?", în Kaplan, ed., *Postmodernism and Its Discontents*, 88-103.

MURPHY, J. W., „Cultural Manifestations of Postmodernism", *Philosophy Today*, 30:4, 1987, 53-8.

MURRAY, Robin, „Life After (Henry) Ford", *Marxism Today*, octombrie 1988, 8-13.

NICHOLS, Bill, „The Work of Culture in the Age of Cybernetic Systems", *Screen*, 29:1, 1988, 22-46.

NORRIS, Christopher, „Narrative Theory or Theory-as-Narrative: The Politics of «Post-Modern» Reason", în *The Contest of Faculties: Philosophy and Theory After Deconstruction*, London, Methuen, 1985, pp. 19-46.

– „Philosophy as a Kind of Narrative: Rorty on Post-Modern Liberal Culture", în *The Contest of Faculties*, pp. 139-66.

– „Against Postmodernism: Derrida, Kant and Nuclear Politics", *Paragraph*, 9, 1987, 1-30.

– *What's Wrong With Postmodernism: Critical Theory and the Ends of Philosophy*, Hemel Hempstead, Harvester Wheatsheaf, 1989.

– *Uncritical Theory: Postmodernism, Intellectuals and the Gulf War*, London, Lawrence and Wishart, 1992.

– *The Truth About Postmodernism*, Oxford, Basil Blackwell, 1993.

PADEN, R., „Lyotard, Postmodernism and the Crisis in Higher Education", *International Studies in Philosophy*, 19:1, 1987, 53-8.

PALMER, Richard E., „Postmodernity and Hermeneutics", *Boundary 2*, 5-2, 1977, 363-93.

Scanned with OKEN Scanner

PELLANIS, Julian, *Heterology and the Postmodern: Bataille, Baudrillard, and Lyotard*, Durham, NC, Duke University Press, 1991.

PEPER, Jürgen, „Postmodernismus: Unitary Sensibility?", *Amerikastudien*, 22:1, 1977, 65-89.

PFOHL, Stephen, *Death at the Parasite Cafe: Social Science (Fictions) and the Postmodern*, Basingstoke and London, Macmillan, 1992.

RADHAKRISHNAN, Rajagoplan, „The Post-Modern Event and the End of Logocentrism", *Boundary 2*, 12:1, 1983, 33-60.

RAJCHMAN, John, „Postmodernism in a Nominalist Frame: The Emergence and Diffusion of a Cultural Category", *Flash Art*, 137, 1987, 49-51.

READINGS, Bill, *Introducing Lyotard: Art and Politics*, London, Routledge, 1991.

ROJEK, Chris și TURNER, Bryan S., ed. *Forget Baudrillard?*, London, Routledge, 1993.

RORTY, Richard, „Habermas and Lyotard on Postmodernity", în Richard Berstein, ed., *Habermas and Modernity*, pp. 161-76.

– „Le Cosmopolitisme sans émancipation: en réponse à Jean-François Lyotard", *Critique*, 41, 1985, 570-83.

ROSE, Margaret A., *The Post-modern and the Post-industrial: A Critical Analysis*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991.

ROSS, Andrew, *Universal Abandon? The Politics of Postmodernism*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1988.

RYAN, Michael, „Postmodern Politics", *Theory, Culture and Society*, 5:2-3, 1988, 559-76.

SCHERPE, K. R., „Dramatization and Re-Dramatization of the End: The Apocalyptic Consciousness of Modernity and Post-Modernity", *Cultural Critique*, 5, 1987, 95-129.

SCHULTE-SASSE, J., „Modernity and Modernism, Postmodernity and Postmodernism: Framing the Issue", *Cultural Critique*, 5, 1987, 5-22.

SCHUSTERMAN, Richard, „Postmodernist Aestheticism", *Theory, Culture and Society*, 5:2-3, 1988, 337-56.

SECOND OF JANUARY GROUP, *After Truth: A Post-Modern Manifesto*, London, Inventions Press, 1986.

SEIDMAN, Steve, *Contested Knowledge: Social Theory in the Postmodern Era*, Oxford, Blackwell, 1994.

Scanned with OKEN Scanner

SEIDMAN, Steve și WAGNER, David G., *Postmodernism and Social Theory: The Debate Over General Theory*, Oxford, Blackwell, 1992.

SHAPIRO, Michael J., *Reading the Postmodern Polity: Political Theory as Textual Practice*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1992.

SHEVTSOVA, Maria, „Intellectuals, Commitment and Political Power: Interview With Jean Baudrillard", *Thesis Eleven*, 10-11, 1984/5, 166-75.

SIM, Stuart, *Beyond Aesthetics: Confrontations With Post-modernism and Post-structuralism*, Hemel Hempstead, Harvester Wheatsheaf, 1992.

SMART, Barry, *Modern Conditions, Postmodern Controversies*, London and New York, Routledge, 1992.

– *Postmodernity*, London and New York, Routledge, 1993.

SONTAG, Susan, „Against Interpretation", în Hardwick, Elizabeth, ed., *A Susan Sontag Reader*, Harmondsworth, Penguin, 1983, pp. 95-104.

SQUIRES, Judith, ed. *Principled Positions: Postmodernism and the Rediscovery of Value*, London, Lawrence and Wishart, 1993.

TOULMIN, Stephen, „The Construal of Reality: Criticism in Modern and Postmodern Science", în W.J.T. Mitchell, ed., *The Politics of Interpretation*, Chicago, University of Chicago Press, 1983, pp. 99-117.

TURNER, Bryan S., ed. *Theories of Modernity and Postmodernity*, London, Sage, 1990.

VATTIMO, Gianni, *Le avventure della differenza: Che cosa significa pensare dopo Nietzsche e Heidegger*, Milan, Garzanti, 1980.

– *Al di là del soggetto: Nietzsche, Heidegger e l'ermeneutica*, Milan, Feltrinelli, 1981.

– *La fine della modernità: Nichilismo ed ermeneutica nella cultura postmoderna*, Milan, Garzanti, 1985.

– și ROVATTI, Pierre Aldo, ed. *Il pensiero debole*, Milan, Garzanti, 1983.

WELLMER, Albrecht, *The Persistence of Modernity: Essays on Aesthetics, Ethics, and Postmodernism*, trad. David Mingley, Oxford, Polity, 1991.

Scanned with OKEN Scanner

WHITE, Stephen K., *Political Theory and Postmodernism*. Cambridge, Cambridge University Press, 1991.

WOLIN, Richard, „Modernism vs. Postmodernism", *Telos*, 62, 1984/5, 9-29.

WOOD, David, ed. *Writing the Future*, London and New York, Routledge, 1990.

ZAVARZADEH, Mas'ud și MORTON, Donald, ed. *Theory, (Post)Modernity, Opposition*, Washington D.C., Maisonneuve Press, 1991.

ZIOLKOWSKI, Theodore, „Toward a Post-Modern Aesthetics?", *Mosaic*, 2:4, 1969, 112-19.

Postmodernismul și dreptul

BOYLE, James, ed. *Critical Legal Studies*, New York, New York University Press, 1994.

CARTY, Anthony, ed. *Post-Modern Law: Enlightenment, Revolution and the Death of Man*. Edinburgh, Edinburgh University Press, 1990.

DALTON, Clare, „An Essay in the Deconstruction of Contract Doctrine", *Yale Law Review*, 94, 1985, 999-1114.

DOUZINAS, Costas, WARRINGTON, Ronnie și McVEIGH, Shaun, *Postmodern Jurisprudence: The Law of Text in the Text of Law*, London and New York, Routledge, 1991.

DOUZINAS, Costas, GOODRICH, Peter și HACHAMOVITCH, Yifat, ed. *Politics, Postmodernity and Critical Legal Studies: The Legality of the Contingent*, London and New York, Routledge, 1994.

FISH, Stanley, *Doing What Comes Naturally: Change, Rhetoric, and the Practice of Theory in Literary and Legal Studies*, Oxford, Clarendon, 1989.

– *There's No Such Thing as Free Speech and It's a Good Thing, Too*, New York and Oxford, Oxford University Press, 1994.

FITZPATRICK, Peter, *The Mythology of Modern Law*, London and New York, Routledge, 1992.

FRUG, Mary Joe, *Postmodern Legal Feminism*, London, Routledge, 1992.

Scanned with OKEN Scanner

GOODRICH, Peter, *Legal Discourse: Studies in Linguistics, Rhetoric and Legal Analysis*, Basingstoke and London, Macmillan, 1987.

– *Languages of Law*, London, Weidenfeld and Nicolson, 1990.

– *Oedipus Lex: Psychoanalysis, History, Law*, Berkeley and London, University of California Press, 1995.

PELLER, Gary, „The Metaphysics of American Law", în Boyle, ed., *Critical Legal Studies*, pp. 448-503.

POSNER, Richard, *The Problems of Jurisprudence*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1990.

UNGER, Roberto, *Knowledge and Politics*, New York, Free Press, 1975.

– *The Critical Legal Studies Movement*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1986.

Postmodernismul și arhitectura

AKKERMAN, J. S., „Why Classicism? (Observations on Post-Modern Architecture)", *Harvard Architecture*, 5, 1987, 78-9.

AMERY, Colin, *A Celebration of Art and Architecture: The National Gallery Sainsbury Wing*, London, National Gallery Publications, 1991.

BENEVOLE, L., „Piazze For Everyone", *Casabella*, 51:533, 1987, 29-30.

COLEMAN, A., „Whither Post-Modern Housing?", *Architectural Design*, 56:10, 1986, 70-2.

CROOK, J. Mordaunt, *The Dilemma of Style: Architectural Ideas From the Picturesque to the Postmodern*, London, John Murray, 1987.

EGENTER, N., „Foundation for an Anthropological Theory of Architecture (What Has the Nestbuilding Behaviour of the Higher Apes To Do With Post-Modern Architecture?)", *A and U: Architecture and Urbanism*, 197, 1987, 99-108.

FRAMPTON, Kenneth, „Towards a Critical Regionalism", în Foster, Hal, ed., *Postmodern Culture*, London and Sydney, Pluto Press, 1985, pp. 16-30.

– „Reflections on Postmodernism and Architecture", *Cuadernos del Norte*, 8:42, 1987, 54-7.

Scanned with OKEN Scanner

IOVINE, J. V., „Die Revision der Moderne: Postmodernism on Display at Williams College", *Architectural Review*, 175:7, 1987, 191.

JENCKS, Charles, *The Language of Post-Modern Architecture*, ed. a VI-a, London, Academy Editions, 1991.

– ed. *Post-Modern Classicism, Architectural Design*, 5-6, 1980.

JONES, P. B., „Where Do We Stand: A Lecture About Modernism, Post Modernism and the Neglected Possibility of a Responsive Architecture", *A and U: Architecture and Urbanism*, 198, 1987, 14-30.

KOLB, David, *Postmodern Sophistications: Philosophy, Architecture, and Tradition*, Chicago, University of Chicago Press, 1990.

PORTOGHEȘI, Paolo, *After Modern Architecture*, trad. Meg Shore, New York, Rizzoli, 1982. Revăzută și actualizată sub titlul *Postmodern: The Architecture of the Postindustrial Society*, New York, Rizzoli, 1983.

SCHMERZ, M. F., „Preservation and Postmodernism: A Common Cause", *Architectural Review*, 175:7, 1987, 9.

VENTURI, Robert, *Complexity and Contradiction in Architecture*, ed. a II-a, New York, Museum of Modern Art and Graham Foundation, 1972.

VENTURI, Robert, SCOTT BROWN, Denise și IZENOUR, Steven, *Learning From Las Vegas*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1977.

Postmodernismul și arta

BENJAMIN, Andrew, *Art, Mimesis and the Avant-Garde: Aspects of a Philosophy of Difference*, London, Routledge, 1991.

BURGIN, Victor, *The End of Art Theory: Criticism and Postmodernity*, London, Macmillan, 1986.

CARRIER, D., „Michael Kassler: A Painter of Nature in the Era of Postmodernist Art", *Art Magazine*, 61:9, 1987, 32-3.

COLLINS, Michael, *Towards Post-Modernism: Design Since 1851*, London, British Museum, 1987.

CRIMP, Douglas, *On the Museum's Ruins*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1993.

Scanned with OKEN Scanner

DAVIS, Douglas, *Artculture: Essays on the Post-Modern*, New York, Harper and Row, 1977.

– „Late Postmodern: The End of Style?", *Art in America*, 75:6, 1987, 15.

DILNOT, Clive, „What is the Post-Modern?", (Analiză critică la Foster, *Postmodern Culture* și Lyotard, *Postmodern Condition*), *Art History*, 9:2, 1986, 245-63.

FOSTER, Hal, *Recodings: Art, Spectacle, Cultural Politics*, Port Townsend, Bay Press, 1985.

GOTTLIEB, Carla, *Beyond Modern Art*, New York, E. P. Dutton, 1976.

GREENBERG, Clement, *The Notion of „Post-Modern"*, cea de-a IV-a conferință comemorativă Sir William Dobell, Universitatea din Sydney, 1980, Sydney, Bloxham and Chambers, 1980.

– „Modern and Postmodern, *Arts Magazine*, 54, 1980, 64-6.

JENCKS, Charles, ed. *The Post-Avant-Garde: Painting in the Eighties*, London, Academy Editions, 1987.

KRAMER, Hilton, „Postmodern: Art and Culture in the 1980s", *The New Criterion*, 1:1, 1982, 36-42.

– *The Revenge of the Philistines: Art and Culture, 1972-1984*, New York, Free Press, 1985.

KRAUSS, Rosalind, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1985.

KUSPIT, Donald, *Signs of Psyche in Modern and Postmodern Art*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993.

LEVIN, Kim, „Farewell to Modernism", *Arts*, 54, 1979, 90-2.

LOVEJOY, Margot, *Postmodern Currents: Art and Artists in the Age of Electronic Media*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1989.

McEVILLEY, Thomas, *The Exile's Return: Towards a Redefinition of Painting for the Post-Modern Era*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993.

MELVILLE, Stephen, „Notes on the Reemergence of Allegory, the Forgetting of Modernism, the Necessity of Rhetoric and the Conditions of Publicity in Art and Criticism", *October*, 19, 1981, 55-92.

MELVILLE, Stephen și READINGS, Bill, ed. *Vision and Textuality*, Basingstoke and London, Macmillan, 1995.

Scanned with OKEN Scanner

Minnesota Review, n.s. 23, 1984, The Politics of Postmodernism.

Modern Literature, 3, 1974, From Modernism to Postmodernism.

New German Critique, 22, 1981, Habermas and Postmodernism.

New German Critique, 33, 1984, On Postmodernism.

New Literary History, 3:1, 1971, Modernism and Postmodernism.

Par Rapport, 2:2, 1979, On Postmodernism.

Postmodern Culture (publicație electronică) 1990-.
http://www.village.virginia.edu/pmc/contents.html

Screen, 28-2, 1987, On Postmodernism.

Salmagundi, 67, 1985, Responses to Newman's *The Post-Modern Aura*.

Theory, Culture and Society, 2:3, 1985, The Fate of Modernity.

Theory, Culture and Society, 5:2-3, 1988, Postmodernism.

Triquarterly, 26, 1973, On Postmodernism.

Triquarterly, 30, 1974, On Postmodernism.

Triquarterly, , 32, 1975, On Postmodernism.

Triquarterly, 33, 1975, On Postmodernism.

Wallace Stevens Journal, 7, 1983, Stevens and Postmodern Criticism.

Postmodernismul și religia

AICHELE, George, et al. *The Postmodern Bible*, New Haven Conn., Yale University Press, 1995;

ALLEN, Diogenes, et al. *Postmodern Theology: Christian Faith in a Pluralist World*, San Francisco, Harper and Row, 1989.

ASTELL, Ann W., ed. *Divine Representations: Postmodernism and Spirituality*, New York, Paulist Press, 1994.

BERRY, Phillipa și WERNICK, Andrew, ed. *Shadow of Spirit: Postmodernism and Religion*, London, Routledge, 1992.

GELLNER, Ernest, *Postmodernism, Reason and Religion*, London and New York, Routledge, 1992.

Scanned with OKEN Scanner

GRIFFIN, David Ray, *God and Religion in the Postmodern World: Essays in Postmodern Theology*, Albany, NY, State University of New York Press, 1989.

GRIFFIN, David Ray, BEARDSLEE, William A. și HOLLAND, Joe, *Varieties of Postmodern Theology*, Albany, NY, State University of New York Press, 1989.

INGRAFFIA, Brian D., *Postmodern Theory and Biblical Theology: Vanquishing God's Shadow*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995.

JASPER, David, ed. *Postmodernism, Literature, and the Future of Theology*, New York, St. Martin's Press, 1992.

TAYLOR, Mark C., *ERRING: A Postmodern A/Theology*, Chicago and London, University of Chicago Press, 1984.

– *Disfiguring; Art, Architecture, Religion*, Chicago, University of Chicago Press, 1992.

– *Notes*, Chicago, University of Chicago Press, 1993.

THISELTON, Anthony C., *Interpreting God and the Postmodern Self: On Meaning, Manipulation and Promise*, Edinburgh, T&T Clalrk, 1995.

WINQUIST, Charles E., *Desiring Theology*, Chicago, University of Chicago Press, 1995.

Cititorii și antologiile

BROOKER, Peter, ed. *Modernism/Postmodernism*, London, Longman, 1992.

DOCHERTY, Thomas, ed. *Postmodernism: A Reader*, Hemel Hempstead, Harvester Wheatsheaf, 1993.

HUTCHEON, Linda și NATOLI, Joseph, ed. *A Postmodern Reader*, Albany, NY, State University of New York Press, 1993.

JENCKS, Charles, *The Post-Modern Reader*, London, Academy Editions, 1992.

WAUGH, Patricia, ed. *Postmodernism: A Reader*, London, Edward Arnold, 1992.

Scanned with OKEN Scanner

Cuprins

Prefață la ediția a doua 5

Mulțumiri 9

PARTEA I
Context

1. Postmodernismul și academia 13

PARTEA A II-A
Descendențe

2. Aspecte postmoderne: teoria socială și juridică postmodernă ... 37
Jean-François Lyotard 37
Fredric Jameson 63
Jean Baudrillard 72
Dreptul postmodern 84

3. Postmodernismul în arhitectură și artele vizuale 100
Arhitectura 101
Arta 117
Arta fotografică 137

4. Postmodernismul și literatura 145
Dezintegrare și ironie 152

Scanned with OKEN Scanner

Dincolo de spațialism 161
Ontologie și metaficțiune 168
Lumi posibile: science fiction și „cyberpunk" 174

5. Spectacolul postmodern 181
Teatrul 181
Dansul 201
Mimul 208
Muzica 211

6. Postmodernismul în creațiile TV, video și cinematografice ... 230
Creații TV și video 230
Filmul 247

7. Postmodernismul și cultura populară 258
Muzica rock 259
Stil și modă 268

PARTEA A III-A

Consecințe

8. Postmodestie: renunțarea și sublimul 283

9. Postmodernismul și politica culturală 312
Spații de rezistență 312
Feminismul și postmodernismul 324
Postmodernitatea și postcolonialismul 326
Postmodernismul, avangarda și perspectiva etică 336
Postcultură: ecologia postmodernă 343

Bibliografie 357

Indice de nume 397

Scanned with OKEN Scanner

Redactor: ALIZA ARDELEANU
Tehnoredactor: GHEORGHE MIHĂIȚĂ
Tehnoredactare computrizată: LIVIU DOBREANU

Bun de tipar: februarie 1999
Coli tipar: 25.5. Apărut: 1999

Tiparul executat la tipografia R. A. MONITORUL OFICIAL

Scanned with OKEN Scanner

COLECȚIA

3

EDITURA MERIDIANE
ISBN 973-33-0374-7

Scanned with OKEN Scanner